El diseño de joyas en España. 1740-1800

Tesis doctoral de

María Isabel Pérez Rufí

Universidad de Sevilla. Departamento de Historia del Arte

Dirigida por la Prof. Dra. María Jesús Sanz Serrano, catedrática de universidad.

Tutor del proyecto de tesis Prof. Dr. Antonio Joaquín Santos Márquez,
Profesor Titular de Universidad

Programa de doctorado
'Nuevas perspectivas y problemas en la investigación del patrimonio andaluz, español e iberoamericano'

Línea de investigación
'Artes Suntuarias en España y América'

Volumen I



Facultad de Geografía e Historia
Departamento de Historia del Arte

AGRADECIMIENTOS

Quiero mostrar mi agradecimiento a todas las personas que de muchas maneras han colaborado en la elaboración de este trabajo empezando por mi maestra, la doctora Dña. Mª Jesús Sanz porque siempre tuvo tiempo para recibirme en su despacho, por su generosidad, por sus consejos y sus libros –los prestados, los regalados y, especialmente, el que no le he devuelto–. Al doctor D. Antonio Santos, que me acompañó en la recta final de esta carrera de fondo. A Dña. Ana Hueso, directora del Archivo Municipal de Pamplona, al Sr. Saavedra y Dña. Letizia Arbeteta, al personal del Servicio de Préstamo Interbibliotecario y Obtención del Documento de la Universidad de Sevilla, a Laura Coll del Archivo Histórico de la Ciudad de Barcelona, a. Iris Torregrossa de la Biblioteca de Cataluña, al personal de la Archivo Histórico Provincial de Sevilla, a Dña. Nuria Casquete y Dña. Isabel González, de la Institución Colombina, a Lorena Martínez García del Archivo General de Palacio y a F. Javier García Sánchez de la Real Biblioteca de Palacio Real. Mi agradecimiento a todos por hacer fácil lo difícil.

Al doctor Javier Marrodán, por sus inteligentes puntos de vista en cuestiones formales y por ponerme en contacto con Rocío García De Leániz, quien dio forma de bello librito a un montón de bits.

A toda mi familia, los que están y los que nos dejaron, de forma especial a mis hijos, por recordarme con su actitud a Christopher Robin. Finalmente, a mis amigos que siempre tuvieron un buen consejo, una palabra de aliento o un rato de conversación y que sobre todo se alegraron y festejaron cada pequeña conquista en la cotidianidad de estos años: Pedro, Raquel, Eva y Jose. A todos ellos, gracias.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

Durante los más diez años que ha durado esta investigación, hemos pensado muchas veces que los mismos plateros capaces de realizar impresionantes custodias de asiento, los mismos arquitectos de la plata y el oro, que realizaron las grandes custodias de asiento españolas, conocían a la perfección la manera de hacer joyas. La joyería es producto del mismo Arte de la platería, es platería de oro y arte de pequeñas dimensiones, para ser aplicado sobre el cuerpo.

El arte de la platería de oro se ha aceptado siempre como un Arte por parte de la historiografía, si bien no ha empezado a estudiarse hasta tiempo más tarde que la platería. Es cierto que las joyas no siempre se ha estimado por su valor artístico, sino que se han apreciado por sus valores crematístico, científico, etnográfico o como testimonio de los productos del pasado muy propios de aquellos discursos museográficos cercanos aún a la idea de la *Kunstkammer*, con acumulación de objetos sin más interés que su curiosidad, su antigüedad o su exotismo. No podemos ser ingenuos y creer que esta concepción de la joya es cosa del pasado, pues aún hoy se presentan magníficas joyas en exposiciones de museos de Historia Natural, como es el caso de la exposición *Bulgari: 130 Years of Masterpieces*[1] en el Museo de Ciencias Naturales de Houston o la exposición *Diamantes. En el corazón de la tierra, en el corazón de las estrellas, en el corazón del poder* que tuvo lugar en el Museo Nacional de Historia Natural de París. Sintomático es que ésta última exposición comenzaba su recorrido con las palabras: "El meteorito Orgeil, el único vestigio de una gran estrella que dio origen a nuestro universo antes de hacer explosión y convertirse en una supernova, plagado de diamantes y propiedad en exclusiva del museo", según cuenta la noticia[2] en prensa por la que conocimos esta exposición y de la que destaca el lenguaje periodístico que pretende causar gran impresión en el lector, *periodismo de letras gordas* que diría Julio Camba, e intenta dejar a los lectores estupefactos ante la posesión "*en exclusiva*" de un meteorito *"único"*. Es decir, aún hoy pervive el concepto de la joyería como objeto digno de una de estas Kuntskammer, o cámara de las maravillas, de la misma manera que se habla de la venta de obras de arte que marcan un nuevo record de cotización. Este aspecto es inherente al arte en las noticias de prensa.

Por otra parte, en relación con las exposiciones de joyas, se percibe una clara corriente en la Historia del Arte que no sólo asume la joya como una obra de arte más, sino que quiere hacer llegar al gran público que la joyería es algo más que un mero valor crematístico. Así, se aborda la cuestión desde el

[1] http://www.hmns.org/index.php?Itemid=722 (Consultado a 9 de marzo de 2015).
[2] CARDONA, M.: "París brilla más". Madrid: *Magazine El Mundo*, 2001, p. 50. Ver Apéndice Documental.

punto de vista del estudio de las producciones de los plateros y sus corporaciones –como es el caso del discurso expuesto en la exposición *El Fulgor de la Plata*[3]–, o bien como fruto de la creatividad artística individual, según lo entendió el Museo Thyssen-Bornemisza a través de la exposición *El arte de Cartier*[4]. Es muy destacable en este sentido la idea planteada en la exposición del Metropolitan Museum de Nueva York[5] dedicada solo a anillos. En dicha exposición se plantea que, además de su empleo como adornos personales, los anillos pueden servir como una declaración del estatus social, como marcadores de acontecimientos vitales significativos, expresiones de identidad y talismanes protectores. Así mismo, se atiende a ciertos aspectos técnicos relativos a estas joyas.

Es decir, en todas estas exposiciones se observa una nueva percepción integral de las joyas, en la que se aprecia sus características técnicas, junto a toda la complejidad de su estética y sus significados.

Aparte de unos condicionantes de percepción social surgen otras cuestiones en torno al estudio de la joyería histórica que nos resultan mucho más interesantes. Lo expresa Mejías Álvarez[6] de forma breve y certera, razones por las que nos gustaría traer a colación sus palabras: "El mal conocimiento de la joyería española deriva de las dificultades halladas para su catalogación y estudio". Estas dificultades son de diversa índole según la misma autora: colecciones a las que se tiene poco acceso y se mantienen semiocultas por temor a hurtos, la escasa conservación de piezas, dado que se transforman y "se desvirtúa el aspecto estético original", o la escasez de marcas de platería localizadas y catalogadas, a lo que se suma *"*el inconveniente de que muchas de las piezas de joyería española del siglo XVIII se encuentran sin marcar, podemos pensar que por razones de espacio para hacerlo pero, sin duda, debieron existir otras de más peso como esquivar la ley*"*. Pone, así mismo, de manifiesto la insuficiencia de matices y datos que enriquezcan el conocimiento de las piezas en la propia documentación, quedando al margen de esta afirmación la riquísima documentación gráfica relacionada con los exámenes de maestría, como los de Barcelona, Sevilla, Madrid, Valencia, Granada y Pamplona, así como el códice de Guadalupe y otros diseños sueltos conservados en la Biblioteca Nacional y en el Palacio Real de Madrid.

Queda pues patente que una de las mejores formas de acercarnos al diseño histórico de la joyería será a través de estos documentos gráficos que, en la mayoría de los casos, están perfectamente datados y por ello nos sirve de fiel para establecer una cronología para ejemplares materiales.

---

[3] SÁNCHEZ-LAFUENTE, Rafael (coord.): El fulgor de la Plata. Sevilla: Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 2007.
[4] Del 24/X/2012 al 17/II/2013.
[5] *Treasures and Talismans: Rings from the Griffin Collection*. Del 1 de mayo al 18 de octubre de 2015.
[6] MEJÍAS ÁLVAREZ, Mª Jesús: «Aproximación a las marcas de la joyería española del siglo XVIII». En Estudios de platería: San Eloy 2004. Murcia: Universidad de Murcia, 2004, p. 286-298.

No podemos obviar el hecho de que gran parte de esta documentación ha sido motivo de estudio y en gran medida está publicada. La mayoría de estos estudios han incidido en aspectos no solo artísticos o de catalogación de marcas y piezas, sino que han puesto las bases del conocimiento de las distintas corporaciones de plateros y su ordenamiento jurídico, siendo estas cuestiones fundamentales para conocer y comprender el propio objeto artístico. Muchos de estos estudios han incidido en la importancia de los dibujos cuando el tiempo y los avatares de la Historia han permitido su conservación. En esta línea son referentes obligados las investigaciones que directamente trabajaban con los diseños, siendo pioneros los estudios de la doctora García Gaínza sobre los dibujos del gremio de plateros de Pamplona (1991), así como los de la doctora Sanz Serrano sobre los de la Hermandad de San Eligio de Sevilla, tanto su estudio sobre el propio gremio como el de los libros de dibujos (1976 y 1986). Posteriormente, Gou i Vernet realizó una tesis doctoral que versaba sobre la platería de la ciudad de Barcelona para cuyo trabajo se apoyó en los Libros de Pasantías (1999), que habían sido parcialmente publicados por Subías Galter (1953) y de Dalmases (1985).

La primera publicación sobre la historia de la platería valenciana se remonta a 1956 con la obra de Igual Úbeda *El Gremio de Plateros*. Posteriormente, García Cantús (1985) continuó el estudio sobre los plateros de Valencia centrándose en los siglos XVIII y XIX. El más reciente y concluyente trabajo sobre la platería de esta ciudad lo realiza Cots Morató en 2004, cuya tesis se centra en los dibujos de exámenes de maestría de la corporación gremial de Valencia. A todos estos trabajos se une el trabajo inédito sobre el libro conocido como *Joyel de Guadalupe* de la doctora Arbeteta Mira, sobre el que con anterioridad la doctora Jiménez Prego había publicado un artículo (1982).

De forma paralela, se van publicando numerosos artículos que tratan de manera específica sobre dibujos conforme va apareciendo nueva documentación. Así encontramos numerosos artículos como el de los dibujos de platería coruñesa publicados por Louzao Martínez, de dibujos de orfebrería del siglo XVIII para la Catedral de Orihuela por Vidal Bernabé, sobre los exámenes de los plateros de Granada de Pérez Grande, sobre unas trazas de joyas masculinas para el Duque de Medina Sidonia por Garrido Neva, los diseños de joyas de la Biblioteca Nacional obra del platero Albini que en su momento publicamos en un artículo, unas pequeñas aportaciones de diseños que se incluyen en la tesis de Martínez Subías sobre la platería de Reus, el trabajo de Aranda Huete que trata sobre los dibujos de joyas de la reina María Amalia de Sajonia y los que Carlos III encargó al embajador español en París conservados en la Biblioteca de Palacio Real, adelantados estos últimos en su tesis doctoral sobre la joyería en la Corte de Felipe V e Isabel de Farnesio. Concretamente tanto esta investigación, de la que con posterioridad también se desgajó un artículo sobre aspectos tipológicos de la joyería femenina española durante el reinado de Felipe V, como la tesis doctoral de Horcajo

Palomero sobre la joyería del Renacimiento desde un punto de vista estilístico, puso en evidencia la carencia de un estudio centrado en la segunda mitad del siglo XVIII.

Aunamos gran cantidad de fuentes documentales que han sido publicadas por otros investigadores junto con aportaciones propias de nuevas fuentes documentales gráficas inéditas, decantando aquello que mejor sirve a nuestro estudio en base a un marco cronológico concreto, aplicado exclusivamente a la platería de oro (o joyería) y desde un punto de vista crítico y renovado, dado que nos interesa la producción del gremio ceñida únicamente al diseño. El objetivo es desentrañar las claves que determinan el estilo de la joyería de la segunda mitad del siglo, poniendo todos estos diseños –producidos en España o que llegaron en aquel momento a España, siendo dichos diseños de muy distinta naturaleza y finalidad– en un mismo plano temporal para elaborar, por así decirlo, un *mapa* de estilo y reconociendo sus condicionantes socio-históricos, materiales y tecnológicos. Para ello, se prestará atención a los puntos de inflexión o momentos en los que se perciben cambios estilísticos en este periodo de tiempo.

Así pues, el ámbito de estudio queda delimitado, en primer lugar, por las fuentes gráficas de la época, ya sean los dibujos de examen, trazas o grabados, puesto que están perfectamente datadas en la mayoría de los casos o es posible realizar una datación razonada de ellas. Se toman tan solo ciertas fuentes que de acuerdo a unos límites temporales ceñidos a la segunda mitad del siglo XVIII, dada la ausencia de estudios específicos sobre esta época. Este marco cronológico que hemos expresado como "segunda mitad del siglo XVIII" ha de ser entendido en un sentido amplio para no constreñir artificialmente el tema de estudio, por ello tomamos la década de los años cuarenta como inicio y el final del siglo como fechas límites.

Se procedió a realizar un primer sondeo bibliográfico que posibilitara la obtención de una orientación acerca del tema y de las particularidades que presentaba. Para ello se acudió, por un lado, a una bibliografía general básica desde la cual se abordó el conocimiento de la técnica de la joyería, así como las normativas de las diferentes corporaciones gremiales, a modo de contextualización en su época y entorno. Una vez realizada esta primera toma de contacto, se llevó a cabo una secuenciación del trabajo que se iba a realizar para, a continuación, proceder a una consulta bibliográfica mucho más amplia y estructurada sobre todos los aspectos relacionados con el objeto de la investigación, así como la revisión y vaciado de las fuentes documentales que aquel primer acercamiento había ido sugiriendo.

Han sido esenciales las consultas de los fondos de la Biblioteca General de la Universidad de Sevilla,

y las correspondientes al del área de Humanidades y al Laboratorio de Arte de esta institución, prestando especial atención a esta última biblioteca. Paralelamente, se han hecho las consultas oportunas en otras bibliotecas públicas y privadas, como la Biblioteca Nacional de España, la Biblioteca de Cataluña, la Biblioteca Nacional de Francia, la Biblioteca Estatal de Baviera (BSB) o la Biblioteca Nacional de Alemania..

Dentro de este apartado hay que incluir el frecuente y productivo uso que se ha hecho del servicio de préstamo interbibliotecario y del servicio de digitalización bibliográfica de la Biblioteca General de la Universidad de Sevilla, además de los servicios en red que ofrece el portal web de la misma, de los cuales se han obtenido gran cantidad de publicaciones en soporte digital, facilitando enormemente el proceso de revisión bibliográfica. De igual modo, hay que hacer hincapié en la utilidad para el acceso a las fuentes bibliográficas y a veces las documentales, el uso de las nuevas tecnologías e internet, que han facilitado la consulta de algunos libros antiguos. Asimismo, hay que destacar en grado extremo lo provechoso de toda una serie de bases de datos on-line y portales digitales, para la localización de fuentes bibliográficas tales como Google Books, Jstor, Archive o Dialnet.

En el apartado de las fuentes se han hecho las convenientes consultas y vaciados en diferentes archivos a fin de generar un soporte documental, que es la base sobre la que se cimenta este estudio. La metodología que se ha empleado con esta documentación ha consistido en revisar íntegramente toda la documentación, tomando, siempre que ha sido posible, imágenes digitales del documento original, para su posterior transcripción y análisis. Para la realización de las fichas catalográficas se ha utilizado la metodología del citado estudio sobre los exámenes de maestría de la corporación gremial de la ciudad de Valencia de Cots Morató[7]. Las fichas se inician con la introducción de los datos del diseño para, a continuación, hacer un análisis descriptivo. En ocasiones se hacen comentarios que contextualizan cada diseño particular, si bien esto no siempre es posible porque algunos aspectos pueden resultar repetitivos. Aunque se ha empleado, como se ha dicho, la metodología de Cots para realizar las fichas, la organización tipológica que se ha aplicado en el presente estudio es propia. Esto es debido a que se ha de atender a la variedad de tipos que se presenta en las distintas corporaciones gremiales, que presentan muchos puntos en común pero también peculiaridades que les son propias.

Se analizaron todas las piezas de joyería, diferenciándolas por tipologías y atendiendo a sus elementos formales y compositivos, hasta hacer prácticamente una disección que nos llevara a su mejor

[7] COTS MORATÓ, Francisco: *El examen de maestría en el arte de plateros de Valencia (1505- 1882).* Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 2004.

comprensión y que nos revelará las claves que pudieran identificar los posibles cambios estilísticos y compositivos que tuvieran lugar a lo largo de los años.

En el presente estudio se recogen diversas colecciones de dibujos realizados en España o por encargos de trazas por parte de personalidades españolas que hemos seleccionado de acuerdo a una cronología. La amplitud de los márgenes cronológicos con los que se ha trabajado viene determinada por el interés de llegar a una definición del estilo del diseño de la joya en la segunda mitad del siglo XVIII en España, que fue prolija pese a la evidente decadencia económica del momento. Como decimos, la cantidad de dibujos analizados en el presente estudio es extensa, puesto que hemos trabajado con unos setecientos ejemplares que presentan más de ochocientos diseños de piezas de joyería. Consideramos este aspecto muy relevante no solo por la complicación que supone a nivel práctico sino más bien, y esto es lo que queremos destacar, porque las conclusiones a las que finalmente lleguemos están basadas en una muestra amplia que finalmente nos ofrecerá resultados fiables. Por orden de volumen de información, esta se ha extraído en el Archivo Histórico de la Ciudad de Barcelona, el Archivo Histórico Municipal de Valencia, el Archivo Histórico Municipal de Pamplona, la Institución Colombina del Arzobispado de Sevilla, la Real Biblioteca del Palacio Real, la Biblioteca Nacional de Madrid, la Biblioteca del Real Monasterio de Guadalupe, la Biblioteca de Cataluña de Barcelona, el Archivo Histórico Provincial de Sevilla, el Archivo Histórico Municipal de Córdoba, el Museo Británico, el Museo Victoria y Alberto de Londres y el Museo de Artes Decorativas de Viena (MAK).

Debemos mencionar, así mismo, la colaboración de la doctora Arbeteta Mira, que en el año 2005 se prestó a facilitar el original de su investigación inédita aún sobre el libro del Joyel de Guadalupe e informó de la existencia de los dibujos de exámenes de Granada que integran una colección particular. Incluso posibilitó el contacto con su propietario, que amablemente permitió su consulta. Estos dibujos fueron finalmente publicados por Pérez Grande en un artículo muy bien documentado para la Revista Goya[8]. Existen otros documentos que en principio parecían tener gran interés, como los exámenes de Madrid, que después se vio que se trataban de un pequeño grupo de dibujos del XIX y por ello no es posible incluirlos en este estudio.

Una vez reunido todo el soporte documental, debidamente ordenado, se pasó a analizar la información que ofrecía para cruzarla con la ya obtenida de la revisión bibliográfica, que seguía desarrollándose simultáneamente. Tras elaborar y procesar todo este aparato documental y analítico, que ha permitido

[8] PÉREZ GRANDE, Margarita: "Dibujos de examen de plateros de la ciudad de Granada", *Goya*, nº 313-314, 2006, pp. 257-270.

la creación de un catálogo con más de quinientas imágenes, se acometió la tarea de formular un estado de la cuestión desde el punto de vista historiográfico. Una vez realizados todos los procesos de análisis y extraídas las oportunas conclusiones, se inició la redacción del trabajo, que finalmente ha quedado dividido en tres grandes bloques. El primer bloque está dedicado al dibujo como plasmación de ideas y a las joyas, como concreción de estas ideas. Así, observamos el dibujo desde que enmarquen y expliquen los diseños desde el punto de vista material, su valor desde el prisma de la Estética y la Teoría del Arte, su origen y función en el seno del gremio, su contexto histórico-artístico, así como el reconocimiento de un valor artístico intrínseco. Dado que tratamos sobre dibujos con un contenido muy específico, el de la plasmación de ideas relativas a la platería de oro (o joyería), es necesario comprender este contenido y por ello se ha incluido un capítulo sobre la joya y su valor dentro de un contexto socio-histórico, su vinculación a la indumentaria, su uso y significado, así como algunos pormenores técnicos que contribuyen a la comprensión del diseño de joyería.

El segundo bloque se dedica al análisis de los diseños como proyección de joyas destinadas a materializarse, razón por la que se ha hecho una clasificación de las piezas de forma ortodoxa, es decir, según el uso que se da a cada pieza para así proponer una serie de tipologías en torno a las que ordenar el discurso.

La metodología empleada en otros estudios que diferencia joyas civiles y religiosas en nuestro trabajo no nos pareció aplicable dado que al trabajar con diseños, no directamente con piezas de joyería, en ocasiones la función o el uso que se van a dar a estos diseños no están claramente determinados. Así mismo, al disponer de un diseño, de un proyecto dibujado o impreso en papel, no de la obra en su materialidad, nos priva de conocer las dimensiones del objeto que facilitarían un dato para su certera clasificación tipológica, así como la observación del revés de las joyas que, en ocasiones, dan más información sobre la pieza que el propio frente.

Por todo ello, la clasificación tipológica hay que entenderla más como una propuesta de trabajo que como algo cerrado y determinante, ya que esto no cambia el hecho esencial, que es la comprobación de la existencia de un lenguaje estético propio de la segunda mitad del siglo XVIII.

Finalmente, el tercer bloque comprende un apartado dedicado a las conclusiones y resultados que se han obtenido, al que se une un glosario relativo a la joyería. A todo este aparato se añade un segundo volumen que contiene el catálogo con sus correspondientes fichas e ilustraciones, así como un breve apéndice documental.

Nos apoyamos en retratos pictóricos de manera muy puntual, descartándose hacerlo de forma sistemática por varias razones: la primera es que en numerosas ocasiones las joyas que adornan a los personajes pictóricos responden a la fantasía del pintor. Por otra parte, ocurre con frecuencia que los retratos muestran una pincelada tan suelta que apenas se puede decir poco más que la función de la joya, cuando no se encuentran retratos que representan bordados del vestido que se pueden confundir con joyas. Hay interesantísimos artículos sobre joyería en la pintura, si bien estos mismos artículos –con buen criterio a nuestro entender– tienen la función no de analizar las expresiones concretas del Arte de la platería de oro con precisión, sino más bien de ilustrar el efecto que producía un determinado tipo de joya sobre la persona o sobre el vestido, o bien porque puede ofrecernos una idea de sus dimensiones, dato éste muy interesante porque ayuda a determinar qué lugar ocupaba en el adorno de la indumentaria. Estos artículos tratan de hacer un análisis de la estética general del conjunto de vestimenta y joyas no un análisis sobre la propia joya. Por ello, el criterio es abstenerse de hacer observaciones y sacar conclusiones sobre el Arte de la platería a través de una representación pictórica, más o menos vaga y más o menos veraz, salvo en aquellos casos que el retrato pictórico ofrezca información sobre la colocación de la joya sobre el cuerpo o sobre el vestido.

Como se ha dicho anteriormente, mucha de la documentación que hemos empleado está ya publicada, sin embargo este trabajo aporta documentación inédita y en ciertos casos, muy desconocida. Entre las aportaciones documentales propias queremos destacar la colección de estampas grabadas realizadas por el valenciano Tomás Planes bajo la dirección creativa del platero Albini, conservados en la Biblioteca Nacional de Madrid. Estos grabados tuvieron una influencia más que relevante dado que mucha bibliografía foránea se hace eco de ellos, además de conservarse una copia en el Museo Victoria y Alberto de Londres. Sobre todo, estos diseños tuvieron una influencia muy clara sobre el llamado Segundo Libro de Oro de Sevilla, como se observa en el presente estudio.

Así mismo, incluimos gran parte del Libro IV de las Pasantías catalanas. Las Pasantías son un referente ineludible para conocer la platería española y por ello es indispensable incluir todos los dibujos de maestría catalanes del marco cronológico del que partíamos como premisa. La investigadora anteriormente citada, Gou i Vernet, trató sobre los exámenes de Pasantías relativos a la ciudad de Barcelona –recogido en el Libro V de Pasantías, que también incluimos–, y excluyendo los exámenes de los plateros de la región, por lo que estos exámenes del Libro IV suponen una aportación documental propia que consideramos muy interesante.

El presente estudio incluye algunos datos sobre el gremio de plateros de Gerona en base a la documentación conservada de esta corporación en un manuscrito titulado *Llibre del col·legi de argenters*

de Gerona, sots invocasió del gloriós sant Aloy y sant Anastasi. Esta contribución incluye once folios ilustrados con diseños vegetales, algunos de ellos fechados entre 1680 y 1777, acompañados por el nombre de su autor, por lo que conocemos el nombre de ochenta y un plateros que aprobaron o ejercieron el Arte en la ciudad de Gerona. Este libro de noventa y cuatro folios recoge toda la información relativa a los ingresos en el colegio, deliberaciones, cuentas y otra documentación relativa al colegio de esta ciudad, siendo éste un interesante testimonio para el estudio de la platería española en general.

PRIMERA PARTE.
ESTUDIO HISTÓRICO

I. El valor del diseño en el arte de la platería española

1. El dibujo en la Teoría del Arte

El término dibujo deriva del latín designare, designar, señalar, compuesto de la partícula *de* y de *signum*, señal, imagen, en sentido propio o figurado. La Real Academia de la Lengua Española, la primera fuente a la que acudimos, define el dibujo como "arte que enseña a dibujar. Delineación, figura o imagen ejecutada en claro y oscuro, que toma nombre del material con que se hace". Sin embargo, tan sencilla definición ha dado mucho que pensar a lo largo de los siglos.

Por ello, en este primer bloque realizaremos una pequeña revisión histórica desde el punto de vista de la teoría del arte que aclare o matice los distintos conceptos y opiniones que han ido surgiendo en torno al dibujo a lo largo del tiempo.

Queremos así comprender la mentalidad de quienes tanta importancia dieron al dibujo hasta hacerlo imprescindible para acceder al grado de maestro de los Colegios y Cofradías del arte de los plateros, dado que las diversas ordenanzas de las Cofradías de plateros españolas exigieron siempre el dominio del dibujo.
Las referencias más antiguas que encontramos sobre el dibujo son obra de Platón, que legó jugosos y abundantes comentarios en diversas obras como *Político*, *Timeo*, *Leyes* y *Sofista*. Platón consideraba el dibujo como un paso previo del arte pictórico. Señala tres fases en la pintura: la preparación de la superficie, la ejecución de un dibujo preparatorio y el "sombreado y coloreado". Así dice[1]:

"Distingo, desde luego, en el arte de imitar el de copiar. Copiar es reproducir las proporciones del modelo, en longitud, latitud y profundidad y, además, añadir, a cada rasgo del dibujo, los colores convenientes, de tal manera que la imitación sea perfecta".

Platón concibe las artes visuales y, en particular, la pintura como imagen de la realidad. Por esta razón la rechaza al considerarla como una imitación inferior, desprovista de valor inherente. En sus obras se advierte "un conflicto entre la condena de las artes visuales y una fascinación medio mística", como escribe Barasch[2].

Observaremos que desde Platón en adelante el dibujo no se desliga de la pintura y, por esto, con frecuencia haremos referencia a ella para explicar lo paulatinos avances teóricos que se van realizando.

---

[1] PLATÓN, Sofista
[2] BARASCH, Moshe: *Teorías del Arte. De Platón a Winckelmann.* Madrid: Alianza, 1958, p. 21

A partir del siglo XVI se escribirá y hablará en Italia sobre el *disegno*, por el que los teóricos del arte muestran gran inquietud. A modo de ejemplo citaremos a Vasari que, en su obra Vidas, escribe[3]:

"El diseño padre de nuestras tres artes, arquitectura, escultura y pintura, procediendo del intelecto extrae de muchas cosas un juicio universal similar a una forma o una idea de todas las cosas que hay en la naturaleza (…) se puede concluir que este diseño no sea otra cosa que una aparente expresión y declaración del concepto que se tiene en el alma, y de otros que se han imaginado y fabricado en la mente"[4]

El dibujo-*disegno* en este caso está ennoblecido, se le otorga una mayor importancia de lo que en otros casos veremos. El dibujo es considerado no ya un simple instrumento del procedimiento artístico, como argumentaba Platón, sino el fundamento de las demás artes visuales. Para Vasari, al igual que para los neoplatónicos florentinos, el dibujo o *disegno* será una imagen inmaterial que habita en la mente, es innata y precede mentalmente al encuentro con el mundo exterior.

Mientras que Vasari considera el dibujo como "padre de nuestras tres artes", para Benvenuto Cellini[5] (1500-1571), escultor y platero de gran reconocimiento en vida, *"el verdadero dibujo no es otra cosa que la sombra del relieve, de modo que el relieve viene a ser el padre de todos los dibujos"*. Por otro lado, según este artista y tratadista la escultura es la principal de las artes pues todas las demás quieren emularla. Para él *"la escultura es veinte veces más importante y más digna que la pintura y los hombres que en otras ocasiones has escrito en alabanza de la pintura quizá olvidando que ellos mismos están hechos de escultura"*[6]. Esta polémica se enmarca dentro de la pugna en la que se habían enzarzado los teóricos italianos sobre la nobleza de las artes, a la que todos dedicaban un parangón.

Armenini, un intelectual de la segunda mitad del siglo XVI, publica *De' veri precetti della pittura* en 1586. En su obra propone otro concepto muy distinto del dibujo. Es un concepto, por así decirlo, más utilitario. Entiende el dibujo como medio y como objeto material. Distingue cuatro clases de dibujo según el material y la técnica con el que se realiza. Para Barasch[7] *"la contribución más original es su estudio de qué se podría designar entonces como forma artística"*. Desmenuza la idea de que cada forma artística tiene un carácter distinto: así como la pintura de historia debía tener un carácter heroico, la pintura palaciega, la decoración de bibliotecas o de fachadas también debían tener carácter propio; de la misma manera que el retrato debía representar la personalidad

[3] VASARI, Vite: cap. XV
[4] il disegno, padre delle tre arti nostre architettura, scultura e pittura, procedendo dall'intelletto cava di molte cose un giudizio universale simile a una forma overo idea di tutte le cose della natura, (...) si può conchiudere che esso disegno altro non sia che una apparente espressione e dichiarazione del concetto che si ha nell'animo, e di quello che altri si è nella mente imaginato e fabricato nell'idea"
[5] CELLINI, Benvenuto: Tratado de orfebrería, escultura, dibujo y arquitectura. Madrid, 1989, p. 204.
[6] Ibídem, p. 207
[7] BARASCH, Moshe: *Teorías del Arte. De Platón a Winckelmann*. Madrid: Alianza, 1958, p. 197

del modelo – ni ser estrictamente fieles a la realidad ni idealizarlo hasta el anonimato– . *"El retrato es un forma artística específica, con un carácter y valores propios, un campo de la creación artística digno y diferenciado"*[8]. Llegados a este pequeño avance intelectual, nos preguntamos si llegará a ser el dibujo en las generaciones siguientes considerado un campo artístico "digno y diferenciado" o seguirá siendo un elemento más en el proceso artístico.

Entre los tratadistas del siglo XVI encontramos, asimismo, a Lomazzo (1538-1600), quien publicó el Tratado del arte de la Pintura en 1584. En dicho tratado se resume la teoría del arte del Renacimiento tardío y que fue ampliamente difundido. Mientras la mayoría de los tratadistas comienzan reflexionando sobre el dibujo, este autor se centra en la proporción, como base para sistematizar el arte pictórico y establecer una regla científica. Nos resulta interesante citarlo pues Federico Zuccari (1542-1609), pocos años después, se oponía tajantemente a aceptar principios matemáticos (la proporción entre ellos) como fundamento de la pintura. Según este autor, la pintura no proviene de las matemáticas sino de la naturaleza y del dibujo. Este artista tuvo gran preocupación por llegar a una definición de dibujo o *disegno*. Comprendía que el *disegno* era un propósito o una imagen mental así como unos trazos sobre el papel. Observó una doble dimensión del dibujo, como un razonamiento mental y también como una operación manual. Se asimila, pues, a lo que opinaba Vasari, como hemos visto anteriormente.*"Zuccari reivindicará el carácter casi sobrenatural como la idea misma, que entronca directamente con la definición dada de diseño como proyecto: mediante un anagrama convertirá el término DI-SEG-NO en segno di Dio, el signo de Dios: la raíz misma del arte"*, afirma el lingüista granadino Ruiz Martínez[9].

A partir del siglo XVII, el centro del pensamiento estético se desplaza de Italia a Francia. Será aquí donde se institucionalice el pensamiento artístico a través de la Academia, quien heredará del Renacimiento el culto a la Antigüedad Clásica, y cuyas ideas intentaron implantarse también en España a través de los Borbones.

La Academia tenía unas ideas muy claras acerca del arte, o más bien del "buen arte". La manera de alcanzar este "buen arte" era mediante la imposición de preceptos y reglas infalibles en torno al dominio del dibujo, la composición y el color que debía asumir los artistas de forma homogénea. La influencia de la Academia es fundamental en el método de trabajo de cara al futuro[10], si bien el trasfondo ideológico, la aspiración de encontrar una belleza objetiva a través de reglas fijas no pudo sostenerse por mucho tiempo. De hecho los propios académicos fueron conscientes de que la obra de arte necesitaba de cierta genialidad que impactara

---

[8] Ibídem, p. 198
[9] RUIZ MARTINEZ, José Manuel: La Puerta de los Libros. Una aproximación al diseño gráfico a través del análisis de las cubiertas de Daniel Gil para Alianza Editorial. Granada: Universidad de Granada, 2008, p. 45.
[10] A modo ilustrativo citaremos dos ejemplos andaluces. En 1660, Bartolomé Esteban Murillo y Francisco de Herrera el Mozo fundan la Academia de Dibujo de Sevilla. Ellos serían los dos primeros presidentes, aunque Herrera sólo permanece unos meses en la ciudad andaluza. El propio Bartolomé Murillo cesa en el cargo en 1663, teniendo como sucesor a Valdés Leal.

al espectador, que no era únicamente fruto del seguimiento de una serie de reglas establecidas de antemano. Esta convicción nacía del hecho de que en ocasiones no se puede determinar qué es lo que impresiona de un cuadro.

A partir de este momento poco se hablará del dibujo o el *disegno*, ya que la tendencia de la teoría del arte tomará otro rumbo, orientado hacia ese descubrimiento del placer estético que hemos citado. Desde ahora la visión que se tiene del dibujo, como resume Pérez Sánchez[11], es la de *"la inmediata aplicación del concepto –en lo que tiene de formulación de un belleza ideal obtenida por abstracción de lo real– , a la obra concreta a realizar. (…) El dibujo es ya, pues, exclusivamente una parte de la pintura junto al colorido."*. El dibujo se entiende como un trabajo práctico para el aprendizaje del dominio de las formas, incluidas las de las artes decorativas. Dichas artes tendrán una gran importancia en la enseñanza del dibujo, del conocimiento de sus técnicas, prueba de ello es la escuela de dibujo que se fundó en Cádiz en 1777 bajo los auspicios del gremio de plateros. Se restableció en 1789 como "Escuela de Nobles Artes" bajo el patrocinio de la Corona.

Estas consideraciones en torno a las distintas corrientes dentro de la teoría del arte debieron formar un sustrato inconsciente y común a todos los plateros del siglo XVIII, por el cual no se cuestionaba la importancia del dibujo. Es más, se consideraba imprescindible dentro del proceso creativo de la obra de plata u oro y por ello todas las ordenanzas de los gremios o cofradías bajo la advocación de San Eloy contemplaban la obligación de dominar la técnica del dibujo para todo aspirante al grado de oficial (o maestro), aún cuando el gremio, en sí, constituía una estructura social y económica ya obsoleta en estas fechas.

Es interesante observar que en estas trazas o bocetos de lo que iba a ser la obra se ponía especial cuidado. De hecho, en algunas ordenanzas del siglo XVIII, se especifica que el maestro debería poner especial cuidado al enseñar esta disciplina a su pupilo. Si otras normas como las de marcar las piezas de oro y playa no siempre se cumplieron, estas que destacan la importancia del dibujo siempre se cumplió y, efectivamente, se alcanza un altísimo nivel de perfección y calidad artística tal como se puede observar en todos los exámenes de maestría conservados. Esta calidad del dibujo encaja mal con la idea de que el dibujo era sólo un humilde elemento más del proceso de creación de una pieza de platería. En los exámenes de dibujo de Barcelona o en los libros de exámenes de Sevilla y Pamplona se percibe un deseo de perfección técnica de la obra final de orfebrería, sin duda, pero también el anhelo de mostrar en una hoja de papel un compendio del saber que se ha ido acumulando durante los años de aprendizaje y la demostración de que un platero no es un artesano sino un autentico artista. El platero-artista era una persona con suficiente

[11] PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso: *Historia del Dibujo en España*. Madrid: Cátedra, 1986, p. 37

formación cultural para una época en que la mayor parte de la población era analfabeta, ya que se le exigía saber leer, escribir y calcular. Además debía ser capaz de formar sus propios diseños y de desarrollar su estilo dentro de los gusto de cada momento –pues era un arte destinado a venderse, no sólo a admirarse– , es decir, era una persona que realizaba un trabajo fundamentalmente intelectual, no manual. Esta será la piedra de toque de los plateros: el reconocimiento social de la liberalidad de su arte, que alcanzaron con un ilustrado como Felipe V.

2. Estética del Barroco y Rococó como contexto de los dibujos que vamos a analizar en el presente trabajo

La etapa en la que nos centramos se caracteriza por la complejidad propia de los momentos de crisis. Es un tiempo lleno de contradicciones pues conviven corrientes filosóficas radicalmente opuestas. Nuestro estudio abarca una cronología aproximada de entre finales de la década de los cuarenta del siglo XVIII hasta finales del mismo siglo. Es un momento de cambios tal como ya habíamos empezando a plantear en el epígrafe anterior. El barroco, su ideología y su estética, empezaba a dar muestras de agotamiento, que propiciaba el surgimiento y la convivencia de corrientes contradictorias. Mientras la Academia y la Ilustración pregonan el triunfo de la razón y el ejemplo de la Antigüedad clásica, empieza a surgir la nueva sensibilidad del rococó volcada hacia lo delicado, lo gracioso, y sobre todo, lo sensible –como contraposición de la razón– que terminará por cuajar en el Romanticismo del siglo posterior.

El barroco era un arte cortesano, tendente al *pathós*, lo monumental y solemne, que expresa la grandeza y el poder. Es el arte del lujo y la pretensión, al que se le aplican adjetivos como complicado, irracional, oscuro. Autores como J. A. Maravall y V. Tapié coinciden en varias observaciones. Ambos hacen notar el matiz peyorativo del término barroco, que empezó a emplearse desde mediados del siglo XVIII para un estilo supuestamente anticlásico y exuberante –idea que ha seguido desarrollándose en el pensamiento de Wölfflin o de Eugenio d´Ors– .

Maravall ofrece una visión integradora del barroco, pues éste no es ya únicamente un estilo artístico sino una cultura a la que va unida un tipo de sociedad, que califica como *"dirigida, masiva y urbana"*, y un modelo económico. Habla de los rasgos estilísticos del barroco en tanto modos de acción psicológica, ya que evidencia a través de ejemplos la existencia también de un barroco moderado, lleno de expresión contenida y sobria. La aparición de la exuberancia o la sencillez severa en la obra artística se explica, según este autor[12]

[12] MARAVALL, Juan Antonio: *La Cultura del Barroco*. Barcelona: Ariel, 1986, p. 424

por *"la extremosidad, ése sí sería un recurso de acción psicológica sobre las gentes, ligado estrechamente a los supuestos y fines del Barroco"*. Junto con la extremosidad, destaca la suspensión –*"que alude a los efectos psicológicos que vienen a resultar muy próximos a las de la técnica actual del suspense"*[13]– así como la dificultad y la oscuridad.

El fundamento psicológico del arte barroco encuentra un apoyo excepcional en los escritos de Descartes (1596-1650), quien por primera vez habla de la subjetividad del espectador ante la obra de arte. En los Principios de la Filosofía se hace una división clara de los modos de pensamiento, distinguiendo entre la percepción y la volición. Los *modi volendi* son desear, repeler, afirmar, negar y dudar, y los *modi percipiendi* son entender, imaginar y sentir. En su última obra Las Pasiones del Alma, Descartes se aproxima a la formulación del placer estético, según explica Parellada[14], al comprender

"que las pasiones pueden ser excitadas por los objetos exteriores que mueven los sentidos, que son en realidad sus causas más frecuentes y principales. (…) La primera de todas ellas [las pasiones] es la admiración, la extrañeza que se experimenta ante lo nuevo o lo diferente, que impulsa el viaje de los espíritus por caminos nuevos o les hace agrandar o estrechar los poros ya visitados, lo cual hace un efecto inmediato en la glándula [cerebral] y el alma"

De forma involuntaria, Descartes está explicando el fundamento de la conciencia de la dimensión irracional de la belleza y el arte barroco que pretendía agitar el espíritu de las gentes. Estas ideas eran ignoradas por la Academia y sus normas estrictas en su búsqueda por la belleza objetiva.

En tanto que Maravall observa un barroco moderado o de expresión contenida junto con un barroco de lo exuberante, para Victor Tapié existe una confrontación de Barroco y Clasicismo, por lo que escribe que *"los términos Barroco y Clasicismo recuperarían un empleo preciso para designar estilos diferentes, aunque perteneciendo al mismo periodo de la historia"*[15]. Y aún teniendo en cuenta las condiciones socioeconómicas, políticas y religiosas *"sin duda se reconocería, desde el siglo XVI al XVIII, que el conflicto entre el Barroco y el Clasicismo tradujo, de la Europa que entonces existía, (…) la riqueza interior y sus múltiples aspiraciones*"[16].

Más cercano a línea del pensamiento de Maravall, encontramos el interesante punto de vista de Ph. Minguet[17] al afirmar que "*el barroco, en lo que alega de positivo para justificarse, se apodera de caracteres que no son esencialmente extraños a lo clásico. Se le roba a las obras clásicas los valores de vida, de movimiento, de decoración, de*

---

[13] Ibídem, p. 436
[14] PARELLADA, Ricardo: "La naturaleza de las pasiones del alma en Descartes". Revista de Filosofía, Nº 23. Madrid: Universidad Complutense, 2000, pp. 239
[15] TAPIÉ, Victor: *Clasicismo y Barroco*. Madrid: Cátedra, 1978, p. 35
[16] Ibídem, p. 37
[17] MINGUET, Philippe: *Estética del Rococó*, Madrid: Cátedra, 1992, p. 234

fantasía, etc., para ponerlas en la cuenta del barroco. Forzosamente se ofrece entonces a la contemplación un clasicismo mutilado arbitrariamente".

En resumen, venimos a reflejar la dificultad en definir una realidad aceptada por todos que es el Barroco. Ahora bien, ¿en qué lugar queda el Rococó? ¿Es un estilo con entidad propia o es una deformación del Barroco? ¿Es un estilo único o en cada país se dio una escuela con características particulares? ¿Hay un momento claro de inicio y de conclusión del estilo?

Es una cuestión bastante complicada como muestra el hecho de que hay escuelas hablan de la existencia de diversas variedades de estilos, a saber: grutesco en Francia y del rococó en Centro-Europa.

Habitualmente hemos leído que el Rococó se caracteriza por el lujo y la pretensión, al igual que el barroco. No obstante, el rococó, tendría un carácter más bien aristocrático, marcado por lo distinguido, la espontaneidad y la complacencia. Muestra esquemas fijos y repetitivos, llenos de vacuo virtuosismo técnico. En tanto que el barroco quiere imponer respeto, deslumbrar y subyugar, mediante un arte monumental y triunfal según han calificado ciertos autores; el rococó pretende encantar y agradar mediante un arte decorativo y menos solemne.

Se suele destacar del rococó el gusto por la decoración con colores pálidos y marfileños, de formas blandas y sensuales, adecuados a al placer de la vida privada, junto con la pintura galante. Esta última se concibe como el fruto de una nueva consideración de la naturaleza humana donde lo que importa es la inmediatez del presente, la realidad más próxima, la existencia diaria y el deseo, así como el bienestar, la comodidad, la felicidad, y la armonía de las facultades y los sentidos, ideales que reflejaron algunos filósofos y poetas y que en el fondo son la materialización de los principios ilustrados.

Hauser[18], representante de la sociología del arte, afirmaba que "*el rococó no es un arte regio, como lo era el Barroco, sino un arte de la aristocracia y de la alta clase media"*. Esta reciente *clase media* de la que habla Hauser ha alcanzado un estatus económico alto, se siente digna de disfrutar de sus logros y, por ello, imita la opulencia aristócrata a través de las formas y la estética rococó.

Aunque otros autores, como Tapié[19], hacen un análisis distinto, pues bien es cierto que *"el rococó primero parece un refinamiento de privilegiados, pero sin embargo, pudo contribuir a una obra imponente, tal como la abacial de Ottobeuren y dirigirse con fortuna a los medios populares*".

---

[18] HAUSER, Arnold: *Historia social de la literatura y el arte.* Vol. 2., Madrid: Debate, 1998, p. 38
[19] TAPIÉ, Victor: *Clasicismo*… op. cit., p. 19

Según a qué fuentes nos remitamos el Rococó presenta diversas lecturas, de vinculación o negación de ésta entre el rococó y otros estilos artísticos. Así, según Tapié, a pesar de la diversidad de escuelas artísticas existentes hay que "*aceptar creer en la existencia de un Rococó internacional, que correspondería a una inflexión, ora del Clasicismo, ora del Barroco*"[20]. Mientras que según Hauser[21] "*el rococó representa la última fase que arranca del Renacimiento y lleva a la victoria el principio dinámico, liberador y disolvente con que comenzó esta evolución*", sin bien reconoce la contradicción filosófica que esta genealogía acompaña, vacilante entre el racionalismo "*severamente clasicista*" y el idealismo "*desenfrenadamente pictórico*".

Para Minguet, centrado en el estudio del estilo a través de la arquitectura alemana de la época, "*el rococó arquitectónico (…) no es la culminación de un proceso estilístico iniciado en el barroco italiano*" [22]. Puesto que el rococó plantea "*otro problema estético fundamental: el de "la evolución de los estilos". Si el rococó no es la fase última de un proceso que se inicia en el arte italiano del siglo XVII, como ha quedado claro en el análisis formal de las obras frecuentemente citadas en apoyo de esa tesis, debemos llegar a la conclusión de que la "ley de crecimiento" de los estilo no se verifica en este caso*"[23]. Para este autor es fundamental unir el arte a su medio social ya que es el único modo de reconocer la libertad que le niega el evolucionismo estilístico al deducir cada momento del precedente.

Jean Starobinski, en otra línea, reflexiona con cierta lírica sobre el Rococó como un estilo de perpetua fiesta y decorado, cuyas sorpresas sólo se agotan para renacer después de un breve eclipse:

"*La sensibilidad del rococó no ignoraba, entre los fulgores agudos de los instantes privilegiados, el obscurecimiento pasajero, los estados de nulidad y agotamiento: confiaba en una facultad de renovación que reanimaba el alma para nuevas sensaciones para nuevas ideas vivas, para nuevas imágenes punzantes". "El sentimiento crepuscular, agudo, desengañado, inteligente, domina alguna obras artísticas y literarias en este arte vinculado a una clase*"[24]

Representa una corriente de análisis psicológico, muy alejada de otros planteamientos que hacen gran hincapié en el punto de vista social, como hemos visto ya, y por ello estimamos reproducir fielmente las palabras de un autor –con pocas obras traducidas al español, pero muy interesantes– .

El rococó, pues, se convierte en expresión del sentimiento del arte burgués, de una sociedad rica y refinada, donde se ha desarrollado "el arte por el arte"; "*El rococó representa la última fase de una cultura social en la que el principio de belleza predomina de manera absoluta y en la cual "lo bello" y "lo artístico" son todavía sinónimos*", según

---

[20] Ibídem, p. 381
[21] HAUSER, Arnold: *Historia social…* op. cit., p. 39
[22] MINGUET, Philippe: *Estética…* op.cit., p. 147
[23] Ibídem, p. 232
[24] STAROBINSKI, Jean: *1789. Los Emblemas de la Razón*. Madrid: Taurus, 1988, pp. 14-16.

Hauser[25]. Este arte no se adecua a normas fijas como pretendían la Academia sino que está supeditado al gusto personal, al deleite individual, es decir, a la subjetividad del individuo espectador. La belleza no podía considerarse una cualidad objetiva de las formas, sino una virtud.

Se transforman así mismo, las categorías estéticas como la de lo sublime y lo pintoresco. La manera más sencilla y completa de explicar estos conceptos la encontramos en Argan, quien escribe[26]:
"*El proceso del artista, según la poética de los "pintoresco", va desde la sensación visual al sentimiento: es, precisamente, en este proceso de lo físico a lo moral, donde el artista sirve de guía a sus contemporáneos. (..) La naturaleza también induce a pensar. Vemos, pero sabemos que lo que vemos no es más que un fragmento de la realidad, pensamos que antes y después de ese fragmento, es infinita la extensión del espacio y del tiempo (…) lo que no vemos, sin embargo, es algo que se nos impone y nos desasosiega, pues su infinitud despierta la angustia de nuestra propia finitud. Esta realidad trascendental es lo sublime*".

Para Brinckmann[27] el rococó es un "*juego de formas y de espíritu; ambas despliegan su fuerza en una gama que va desde la expresión llena de emoción hasta la coquetería superficial*". Quizá esta superficialidad que en ocasiones muestra es lo que ha llevado al rococó a convertirse en un estilo vinculado a lo caprichoso, lo anticuado o extravagante, al que se ha despreciado, cuando no se ha ignorado. De hecho su nombre proviene de una deformación popular jocosa del término *rocaille*, que se difundió por toda Europa en torno al 1740 "*con fuerza de la intención despreciativa*", como demostró el lingüista Walter Binni[28].

Los ataques hacia el barroco y rococó provenían a la vez desde dos direcciones. De un lado, los que pregonan el "emocionalismo" y el "naturalismo" como Rousseau y Richardson, y Greuze y Hogarth; de otro lado los abanderados del "racionalismo" y "clasicismo" como Lessing y Winckelman, Mengs y David. En ambos casos, abogan por un arte de mayor sencillez y seriedad[29], que cuajará en el Neoclasicismo y será alentado por la nueva sociedad del desarrollo industrial. "*La tecnología industrial será, de hecho, una de las causas principales de la crisis del arte moderno*", escribe Giulio Carlo Argan[30]. O dicho en otras palabras, "*el estilo rococó muere de artificio*" según Minguet[31].

El origen del rococó se acepta generalmente en situar en la arquitectura y la decoración francesa de época de Luis XV, coincidiendo plenamente con su reinado. Así lo expresa Kimball quien no duda en afirmar que

[25] HAUSER, Arnold: *Historia social…* op. cit., p. 41
[26] ARGAN, Giulio Carlo: El Arte Moderno, 1770-1970. Valencia: Fernando Torres, 1975, pp. 9-11
[27] BRINCKMANN, Albert Erich: *Arte Rococó*. Barcelona: Labor, 1953, p. 13
[28] BINNI, Walter: «Il Rococó Letterario», en *Manierismo, Barocco,Rococò: concetti e termini. Convegno Intenanzionale*. Roma: Accademia Nazionale dei Lincei, 1962, pp. 217 y 218.
[29] Véase HAUSER, Arnold: *Historia social…* op. cit., p. 10.
[30] ARGAN, Giulio Carlo: El Arte… op. cit., p. 4.
[31] MINGUET, Philippe: *Estética…* op.cit., p. 147.

"*el arte del Rococó, una de las creaciones artísticas más fresca y más originales después del Gótico, fue, junto al Gótico, la obra del genio francés*"[32]. Esta idea también es compartida por Philippe Minguet en la citada obra *Estética del Rococó*, aunque en ella se detiene a analizar la arquitectura alemana del XVIII para llegar a una formulación general acerca del rococó.

Este autor, que se confiesa un enamorado de la arquitectura rococó alemana y ello lo sitúa de entrada en un plano distinto del de muchos autores puesto que observar lo que se ama hace descubrir matices que quizá pasan desapercibidos a otros, nos descubre el elemento propio y característico del rococó: la gracia. "*El rococó es una de las epifanías de la gracia"; "lo que se plasma en los umbrales del siglo XVIII (…) no es, hablando con propiedad, la gracia, no es una categoría estética: es el rococó, categoría histórico-estilística". "La afectación, el melindre, el amaneramiento, etc., son antónimos de las cualidades inherentes a la gracia. Quizás haya que decir que la búsqueda constante y única de la gracia es más peligrosa que la de lo sublime. En todo caso, se observa que los estilos de lo sublime se mantienen más tiempo que los estilos de la gracia*"[33].

Este autor parte de ejemplos concretos y típicos para desmenuzar las corrientes de pensamiento evolucionistas, que minimizan el rococó a rango de variedad del barroco. Pone en evidencia los conceptos simplistas y erróneos que se han manejado para definir el estilo rococó, observando las múltiples magnitudes de este fenómeno llamado rococó para devolverle toda su dimensión y su sentido.

El objetivo de este epígrafe ha sido, en definitiva, poner de manifiesto la complejidad del siglo XVIII en cuanto a sus corrientes estilísticas e, incluso, ideológicas. El hecho de hacer mención breve a las consideraciones de tan distintos teóricos, contrarias y complementarias, a su vez, viene justificado por los evidentes cambios estéticos que experimenta la platería del oro a lo largo de un siglo y que consideramos fundamental para comprender y aquilatar la dimensión del objeto del presente estudio.

---

[32] KIMBALL, 1949: 237
[33] MINGUET, Philippe: *Estética…* op.cit., p. 235-237

Capítulo II. Valor de la joya en el contexto socio-histórico:

1. La joya y el vestido: vinculación de la indumentaria y la joyería

Decir que las joyas van cambiando a lo largo del tiempo por su indudable valor estético es una obviedad. Ahora bien, no es este el único condicionante en la transformación estética de las joyas. Presentan peculiaridades que lo distinguen de otras expresiones artísticas. Una de las principales de estas características específicas de las joyas es que al aplicarse sobre el cuerpo humano necesariamente han de ir adaptándose a la indumentaria.

En lo que se refiere a la indumentaria femenina, se observa que desde 1630 cambia el gusto hacia los bordados pesados en ostentosos vestidos de mangas hinchadas y el escote bajo. El peinado llevaba tirabuzones por encima del hombro. A tal riqueza del vestido correspondía la profusión de piedras preciosas montadas en simetría abstracta, de inspiración floral, especialmente en los esmaltes pintados. Se usan perlas para collares pequeños que realzaran el generoso escote, para pendientes largos e hilos de perlas en el pelo, broches en el corpiño, en la cintura y en las mangas y sobrefaldas (broches que, por otra parte, tenían una función decorativa y práctica). Tal era el prestigio y tan bellas se consideraban las perlas que incluso Carlos I de Inglaterra se hace retratar por Van Dyck a caballo con una gota de perla en la oreja.

Desde fines del XVII, se populariza el aderezo. El aderezo es un conjunto de joyas femeninas con diseño unitario. Con el tiempo va variando su apariencia y el número de piezas. Para las infantas y alta nobleza, este conjunto se compone de collar, cruz, pendientes, aguja para el pelo, cierres de pulseras y sortija. A veces, se acompañaba de una joya de pecho, por si se quería cambiar la apariencia. El aderezo de una mujer de clase media, podía constar de uno ó dos hilos de aljófar, una cruz con trecho[1] y pasador, a veces guarnecida con diamantes, otra cruz más sencilla, un par de manillas, uno ó dos pares de pendientes o arracadas, y un rosario. No todos los aderezos debían incluir todas estas piezas y, por supuesto, varían la calidad y los materiales, según el poder adquisitivo de los propietarios. Las grandes damas poseían varios aderezos, incluso aderezos de luto.

Los pendientes alcanzan gran importancia en este momento. Su tamaño llega a ser tan exagerado, que los viajeros extranjeros que llegaban a la Península quedaban admirados, tal es el caso que relata Madame d´Aulnoy en su *Relación del Viaje de España*[2], publicado en 1691:

---

[1] En el siglo XVIII, el trecho es una pieza que une dos elementos destacados de una joya.
[2] D´AULNOY, Marie Catherine: *Relación del viaje de España*, Madrid: Akal, 1986, p. 235.

"Jamás se ponen collares, pero llevan brazaletes, sortija y pendientes, que son mucho más largos que la mano, y tan pesados, que no comprendo cómo pueden llevarlo sin que se le arranque el extremo de la oreja".

Este tipo de pendientes eran tan pesados que no se sostenían al lóbulo de la oreja sino mediante cintas atadas al cabello. Por ello, en los dibujos de joyas se representa la cinta, y los ejemplos conservados intactos mantienen el eslabón, prescindiendo de algún tipo de cierre. Para aliviar el peso se hicieron pendientes de filigrana de oro y plata con esmalte.

Aranda[3] afirma que en última década del s. XVII, "*el pendiente se divide en tres o cuatro secciones engoznadas, tal como observamos en los Libros de Pasantías o en el Primer Libro de Exámenes de Sevilla*". En el caso del Libro sevillano se repetirá hasta en siete diseños para pendientes[4]. *"Un dibujo fechado en 1687, realizado por Antón Petit, muestra un modelo con cuatro secciones, tres de las cuales tienen forma de lazo. Otro dibujo realizado por Joseph Tulrrá en 1701 demuestra como estos modelos perduraron durante los primeros años del siglo XVIII*"[5]. El diseño citado de Tulrrá está compuesto por un broquelillo, lazo y almendra. A este tipo de pendiente se le llama *desaliño*. Este tipo de pendiente se convierte, a partir de la década de los veinte, en uno de los modelos más típicos del siglo.

En el XVIII, cambia la moda en Francia y la vestimenta de las mujeres de la corte será, a grandes rasgos, con grandes faldas, mangas cortas y el escote más amplio. Los tejidos más valorados eran la muselina bordada con profusión, las telas estampadas de la *toile de juoy*[6], o el tafetán de seda de técnica *chiné* de Lyon, también conocida como "tafetán Pompadour".

Ha de distinguirse dos tipos de vestidos, el *robe volante* y el *robe a la française*. El primero se componía de un corpiño con grandes pliegues en la espalda, desde los hombros hasta el suelo, sobre una falda redonda. El *robe a la française*, o vestido a la francesa estaba compuesto por un vestido con falda y sobrefalda y un peto triangular –sostenido con alfileres– que cubría desde el pecho hasta la cintura, bajo la abertura central del vestido. Estas prendas se llevaban sobre el corsé y el guardainfante. Las mangas del vestido cubrían el brazo hasta el codo y, adornando el puño, sobre salían unos volantes de encaje llamados *engageantes*. Cuando el escote quería cubrirse, especialmente durante el día, se usaba una especie de pañuelo triangular blanco de tejido ligero llamado fichú.

---

[3] ARANDA HUETE, Amelia: "Aspectos tipológicos de la joyería femenina española durante el reinado de Felipe V", en Anales de Historia del Arte, nº 10. Madrid: Universidad Complutense, 2000, p. 222.
[4] Pub. SANZ SERRANO, Mª Jesús: *Antiguos dibujos de la platería sevillana*. Sevilla: Excma. Diputación de Sevilla, 1986, Figs. 3, 6, 7, 8, 13, 16 y 17.
[5] ARANDA HUETE, Amelia: "Aspectos… op.cit., p. 222.
[6] Las Manufacturas de la Toiles de Jouy, de Jouy-en-Josas (Francia) fueron fundadas en 1760 por el empresario e impresor Christophe-Philippe Oberkampf.

El vestido inglés era más sencillo debido a la afición de la aristocracia inglesa por la vida al aire libre y la caza. Esta costumbre dio pie a que el redingote[7] y la chaqueta al estilo húsar, originalmente prendas masculinas, pasaran a formar parte de la indumentaria femenina.

El pelo se recoge siempre, recogido hacia atrás, dejando ver las orejas, empolvado y adornado con plumas o joyas. Con este cambio de moda en el vestido y el peinado, también cambian los pendientes, que ahora son más pequeños y cómodos. El gusto, en líneas generales, tiende hacia lo delicado, hacia la gracia caprichosa, con colores suaves y matizados, donde adquiere importancia el brillo y la textura de las telas que supieron ya recoger Watteau (1683-1721) y Quentin de La Tour (1705-1788). El descubrimiento de las minas de diamantes en Brasil influye en la moda europea, haciéndose más profuso el uso de esta piedra. Embellecida, a su vez, con la creación de la talla brillante en 1700, por Vincenzo Peruzzi.

La moda en España cambió radicalmente con la llegada de los Borbones. Las nuevas ideas políticas y estéticas que acompañaron a la nueva familia reinante incidieron en todas las manifestaciones artísticas: desde la arquitectura, la pintura y la retablística hasta el vestido, pasando por la decoración.

Los gustos franceses se dejan ver pronto según sabemos por los escritos de Sempere y Guariños[8], personaje paradójico[9] que escribió en las últimas décadas del siglo XVIII. Parece ser que Felipe V era contrario al uso de la golilla, pero en vez de prohibirla con leyes y por la fuerza, fue más sutil. Al principio de su reinado adoptó la golilla e hizo circular por Madrid un pasquín en latín llamado *Decreto de Júpiter sobre la golilla*. Se reunió con los Grandes de España y sugirió la conversación. Según el rey, la golilla era adecuada para jueces, letrados y médicos, porque hacía serio y respetable. Les recordó que fue una costumbre introducida por Felipe IV para desterrar tanto lienzo y encaje y que para los militares era más conveniente la corbata (prenda de origen francés). Los Grandes dijeron que si su Majestad les daba ejemplo, al instante la dejarían. Así fue, el Rey dejó la golilla y, con él, Grandes de España, salvo el Duque de Medinasidonia. Al poco toda la Corte se vistió a la francesa.

En 1707 estaba impuesta ya la moda francesa como se colige de una publicación de Don Luis Francisco Calderón Altamirano, llamada *Opúsculo de oro, virtudes morales cristianas*, y que conocemos a través del propio

---

[7] redingote. Del fr. *redingote,* y este del ingl. *riding-coat*, traje para montar. Capote de poco vuelo y con mangas ajustadas.
[8] SEMPERE Y GUARIÑOS, J.: *Historia del luxo y de las leyes suntuarias de* España [1788]. Madrid: Atlas, edición facsímil, 1973, pp. 144-146.
[9] Su espíritu ilustrado le llevo a vivir una contradicción entre la defensa de la nación y los nuevos aires traídos por los invasores franceses. Se convierte así en un afrancesado confiando en José I, una renovación de la España tradicional y participando en el Tribunal Supremo josefino. En 1810 le son confiscados sus bienes por *"colaboración con el gobierno intruso*".

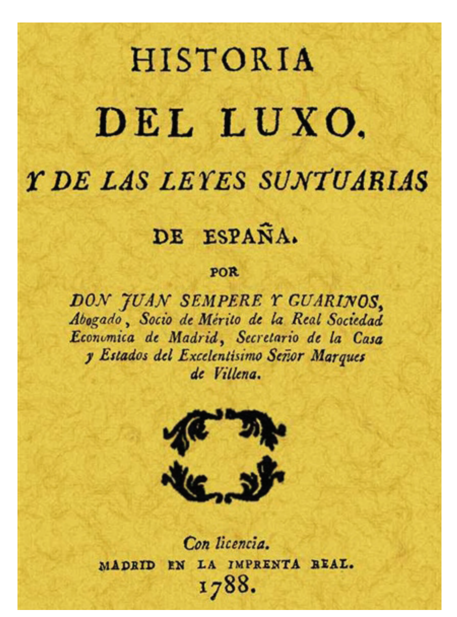


Fig. 1
SEMPERE Y GUARIÑOS, J.: *Historia del luxo y de las leyes suntuarias de España*. 1788.

Sempere y Guariños. Calderón criticaba las pelucas, el morrión[10], los copetes, las casacas, los tacones para los hombres (que son más bien "grillos" y "el mayor desdoro del sexo"), las capas de color rojo (porque parecen "amapolas"). Los españoles de la época desterraron la golilla, pero alargaron la capa más debajo de las rodillas y "se embozaron", no por abrigo sino por estilo. Además se usa sombreros de ala ancha bajando el ala delantera. Según el mismo autor ya citado[11], "todo disfraz es opuesto a la buena policía, porque solamente los malos son los que procuran no ser conocidos" .

Felipe V prohibió ir embozado en la Corte y lugares públicos de diversión, pero los repetidos bandos demuestran que no se cumplía la prohibición. En 1766, con Carlos III, se volvió a prohibir la capa larga y el sombrero redondo para el embozo, ya que al amparo del anonimato se cometía más crímenes, hecho este que fue manipulado por ciertas facciones de la clase dirigen para promover la insurrección popular de Madrid en el llamado Motín de Esquilache en 1766.

Según Sempere y Guariños[12], la normativa referente al indumento se debía al desvelo del rey por "*el aseo, y propiedad en el vestido*", así como "*por algunos desacatos que se cometieron* (…) *al abrigo del sombrero gacho y del embozo*", ya que era "*sumamente perjudicial a la seguridad pública, y á la decencia*".

En época del despotismo ilustrado todo ha de ser controlado por el Estado, de modo que no es chocante que el rey reuniera a la aristocracia para discutir sobre el vestido, ni publicar leyes y bandos sobre los usos en el modo de vestir. Sempere y Guariños[13] impregna su *Historia del Luxo y las Leyes Suntuarias* (1788) de sus propias ideas y opiniones. Tenía un pensamiento ilustrado, no en vano pertenecía a la Real Sociedad Económica de Madrid. Alaba al rey Carlos III (aún vivo, cuando se publicó el libro) y sopesa los desastres sembrados por los Habsburgo a lo largo de siglos, que condujeron a España a su penosa situación económica.

[10] Morrión: casco antiguo que suele tener un adorno en lo alto. Gorro militar sin alas y con visera.
[11] SEMPERE Y GUARIÑOS, J.: *Historia…* op.cit., pp. 165 y 170-171
[12] Ibídem, pp. 169-172.
[13] Ibíd., pp. 208-209.

Según este Sempere, tanto las modas ("*de corta duración, y no tiene más subsistencia que mientras permanece la sorpresa de la novedad*") como los estilos y usos generales, debe ocupar la atención del legislador, ya que la forma de los trajes influye en las costumbres y puede ser perjudicial. Primero, siendo indecente y provocativos (como "*los escotes de tiempos de Felipe IV*"); segundo, siendo incómodos y que estorban la agilidad (como los guardainfantes y cotillas); y tercero ocultando el rostro (como el embozo). Por si estas razones, de orden práctico y moral, no fueran suficientes añade otras de carácter económico: el Gobierno ha de vigilar la entrada de géneros extranjeros, que sin embargo gustaban por ser raros y por que parece ser que existía la convicción popular de tener mayor calidad que el producto nacional.

Carlos III, en su afán regularizador, impulsó las Fundaciones Reales relativas a la producción textil como las fábricas de lana en Guadalajara, de seda en Talavera de la Reina[14], de lencería en León y algodón en Ávila, así como la escuela de Platería de Madrid, fundada en 1777 y cuyo primer director fue Antonio Martínez Barrios. Si bien, hay que apuntar que en España la industria textil de iniciativa privada se situó en Cataluña (de algodón y seda) y Valencia (seda).

La indumentaria de la época no es un conjunto completo sin las joyas, que llega a formar parte de la propia indumentaria al estar cosidas a ésta. Se encuentra perlas y aljófar bordados en el vestido, así como labor de *chapería*, consistente en un conjunto de placas o motivos menudos semejantes, que se coloca de forma salpicada o en secuencias cosidos al vestido.

Esta costumbre de coser joyas al vestido, encuentra su origen más cercano en el siglo XVI, cuando se coloca botones y sobrepuestos sobre las costuras, aberturas o salpicando la prenda, así como *cabos* metálicos decorando los cabos de lazos. En el XVII, los elementos de origen textil se realiza en metal: lazos, alamares y borlas. Los alamares de principios del siglo XVIII tenían motivos decorativos vegetales basados en flores y hojas enrolladas. En la década de los treinta, éste tipo de joya renueva su lenguaje, adaptándose a la moda y se decora con cintas, cartones y engastes. Aunque logrará subsistir por poco tiempo, siendo desplazado por broches para mangas.

También se cose aquellas joyas destinadas a ser lucidas en el pecho como los grandes petos. No se cosía

[14] La Real Fábrica de Tejidos de Seda Oro y Plata de Talavera de la Reina, atravesó varios y muy diferentes periodos, más o menos afortunados económicamente, desde su fundación en 1748, a instancias del ministro de Estado, José Carvajal y Lancáster. La producción se dividió en varios ramos diferentes, dependiendo del establecimiento de los diferentes telares. Telas ricas o labradas, bien en seda o en seda y metal, telas lisas o llanas, cintas y galones, estando destinados los diferentes productos tanto a decoración como a indumentaria. También existía un productivo ramo dedicado a la fabricación de medias de seda. En la Real Fábrica de Talavera de la Reina se desarrollaba el proceso de producción al completo, comenzando por el cultivo de las moreras necesarias para alimentar a los gusanos productores de la seda, el ahogado de los capullos y la hilaza de la seda, su torcido y teñido, el tirado e hilado del oro y la plata, la elaboración de los diseños y cartones y la tejeduría de los diferentes productos.

directamente al vestido, sino a través de una cinta textil metida por los pasadores del revés de la joya, ya que el peso desgarraría la tela.

Si bien, a mediados del XVIII, el adorno empieza a desaparecer del corpiño, sí se mantiene la costumbre de aplicar el metal sobre cintas de tela. Por ejemplo, encontramos pequeños lazos de metal precioso con pasadores en el revés, que se ajustaba al cuello mediante una cinta de terciopelo negro. Otras veces se cose la pieza metálica a tisú de plata, como es el caso de un adorno floral realizado en plata, esmalte y piedras de color conservado en el Monasterio de las Descalzas Reales[15], de la primera mitad del siglo XVIII. La costumbre se populariza en el último tercio de XVIII, y es habitual el uso de cintas negras que resalta la joya, para cuello y muñecas, tal como aparece en un retrato de dama anónimo del Museo Cerralbo[16], fechado en torno a 1780. Esta moda se exporta a América, tal como aparece en algunas pinturas de castas.

Paralelamente a la desaparición del adorno en el corpiño, a mediados del XVIII, resurge el collar, casi siempre corto y de perlas, aunque varía según el tamaño de las perlas, la incorporación de aljófar o si se completa con algún tipo de colgante, como una perla aperillada o una cruz.

El tipo de vestimenta masculina y femenina requería una cierta cantidad de complementos y otras piezas de adorno personal que van desde los botones y hebillas hasta las espadas ropera. Se realizaban conjuntos de botones, para hombre y mujer, de gran tamaño, con piedras preciosas e, incluso, miniaturas. Los botones adquieren importancia desde el siglo XVI hasta el XVIII. Por ejemplo, a la infanta María Luisa, en ocasión de su boda con Carlos IV, le regalaron seis botones con ciento diecinueve diamantes. Los botones eran muy usados por los hombres, especialmente para la vuelta de la casaca. Augusto el fuerte, rey de Polonia (1670-1733) poseía una colección de treinta diamantes de talla rosa para la casaca. La joyería masculina no era tan sobria como se piensa, ya que además usaban broches de capotes, adornos para el sombrero y hebillas. Por lo general estos botones se realizaban en plata[17].

Las hebillas tenían usos diversos y su importancia era grande, hasta el punto de que las encontramos en libros de exámenes de plateros de Sevilla y Barcelona puesto que estaban de moda para los zapatos

---

[15] Pub. ARBETETA MIRA, Letizia: *La joyería española de Felipe II a Alfonso XIII en los museos estatales*. Madrid: Nerea, Ministerio de Educación y Cultura, 1998, fig. nº 125.
[16] Ibídem, p. 63.
[17] Entre los Libros de Pasantías se encuentra un diseño realizado por Pau Rodés i Joyol (1770) con forma de doble estrella con pedrería que pensamos que se trataran de un par de pendientes del tipo broquelillo, si bien cabe la posibilidad de que sean diseños de botones para la ropa. Saberlo a ciencia cierta es casi imposible puesto que en los textos que acompañan a los exámenes catalanes no se hace mención de la joya que proponen a examen (a diferencia de Valencia, que en algunas ocasiones sí se menciona el tipo de pieza a examen. AHCB. Pasantías. Libro V, 106r. Rodés i Joyol, Pau. 6/V/1770. Catálogo nº 30.

durante la mayor parte del siglo XVIII. Eran realizados en plata, plata dorada o, excepcionalmente, en oro con pedrería. En ocasiones, se combinan con botones para casaca, e incluso los señores llevaban a juego las hebillas de los zapatos y las de las rodillas. Su uso es variado: para abrochar manguitos, sujetar las ligas de las calzas o para cinturones, bien con *rejos* (púas o espigas) y botones, o acompañados de cabos y pasadores[18].

---

[18] Esta es la localización de los diseños de hebillas que se encuentran entre las colecciones de dibujos que hemos manejado (1740-1800):

AHCB. Pasantías. Libro V, 133r. Julia Capala, Joseph (hijo de Joseph Julia). 1773, marzo 7.
AHCB. Pasantías. Libro V, 146r. Vaquer, Anton. 1774, enero 19.
AHCB. Pasantías. Libro V, 163r. Baxeras, Joseph Anton (hijo de Joseph Baxeras). 1777.
AHCB. Pasantías. Libro V, 177r. Llopart y Rosell, Joseph (hijo de Pera Llopart). 1780, mayo 30.
AHCB. Pasantías. Libro V, 189r. Ymbert, Anton (hijo de Mariano Ymbert). 1781, diciembre 29.
AHCB. Pasantías. Libro V, 230r. Mas, Matheu. 1786, enero 28.
AHCB. Pasantías. Libro V, 237r. Carrera y Pou, Llorens. 1786, diciembre 28.
AHCB. Pasantías. Libro V, 244r. Soler, Bernat. 1787, agosto 4.
AHCB. Pasantías. Libro V, 250r. Montells, Joseph (hijo d Isidro Montells). 1787, diciembre 28.
AHCB. Pasantías. Libro IV, 156r. Cerdá, Domingo (de Tarragona)1775, octubre 30.
AHCB. Pasantías. Libro IV, 162r. Planes, Isidro (de Tarragona). 1777, abril 30.
AHCB. Pasantías. Libro IV, 190r. Noguer, Joseph Anton (de Villafranca del Penedés). 1787, mayo 16.
AHCB. Pasantías. Libro IV, 193r. Viñata?, Anton (de Valls) 1788, mayo 16.
AHCB. Pasantías. Libro IV, 211r. Cadamún, Geroni (de Lérida). 1796, junio 27.
AHCB. Pasantías. Libro IV, 164r. Guinsa, Tomás (de Tortosa). 1778, febrero 22.

Véase también COTS MORATÓ, Francisco: *El examen de maestría en el arte de plateros de Valencia (1505- 1882)*. Edición digital sin paginar (CD-rom), Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 2004.Catálogo nº 1.000, Alexandre Silvestre (doc. *1729-1776). Hebilla. 30-III-1749. A.H.M.V. Plateros. Caja 16.Libro de Dibujos. 1688-1830. f. 70v.

Ibídem, nº 1001, Catálogo Joan Baptista Pinyol (doc. 1750). Hebilla. 30-XI-1750. A.H.M.V. Plateros. Caja 16. Libro de Dibujos. 1688-1830. f. 72v.



Fig. 2.
Hebilla. Pasantía de Antón Vaquer.
29/1/1774.
Libro V de Pasantías, fol. 146. AHCB

En los Libros de Pasantías aparecen cierta cantidad de diseños que no tienen ningún dispositivo de punta para actuar como una fijación. Este tipo de hebilla sin rejo probablemente fue usada como un complemento decorativo para la parte delantera de un zapato que pertenece a un niño o una mujer. En algunos ejemplares, como la Pasantía de Isidro Planes[19], se presenta un rejo doble. La púa de terminación doble en punta nos hace sospechar que estuviera destinada a sostener ligas de medias u otros elementos textiles, pues si estuviera destinado al calzado se hubiese representado sin rejo –dado que la hebilla es un elemento decorativo del empeine del zapato la espiga no tiene ninguna función–.



Fig. 3.
Hebilla. Pasantía de Joseph Llopart y Rosell. 30/5/1780.
Libro V de Pasantías, fol. 177. AHCB

[19] Pasantías. Libro IV. Fol. 162. 30/IV/1777, AHCB

Las hebillas de zapatos era parte imprescindible de la indumentaria de diario, puesto que daban los toques finales al vestido elegante y eran una de las pocas piezas de joyería usadas por tanto los hombres como a las mujeres. En las Pasantías la variedad de diseños es bastante limitada, siendo las hebillas rectas y con una o varias líneas paralelas en relieve como única decoración para los modelos de hebillas masculinos. Las hebillas de mujer se permiten más variedad con la inclusión de marcos con dos líneas ondulantes entrecruzadas a las que en ocasiones se añaden florecitas sencillas u otros engastes con pastas vítreas[20]. A principio del siglo XVIII, son lacitos pequeños, aunque si su forma es redonda eran llamadas *broqueles*. Posteriormente hacer hebillas se convirtió en un oficio altamente cualificado en Inglaterra y en Francia. Se realizan diseños exquisitamente labrado, con pastas brillantes, diamantes y otras piedras preciosas reflejan el estado de la persona usuaria, así como la ocasión. Versiones más baratas y más sencillas eran de acero cortado, latón, estaño y otras aleaciones metálicas. En la década de los setenta del XVIII adquirieron un gran tamaño, hasta el punto de cubrir todo el empeine. Incluso existían hebillas de metales oscuros o teñidos de negro para combinar con la ropa de luto. Las hebillas están de moda en el zapato hasta alrededor de 1790 cuando fueron cayendo en desuso, excepto como parte de la vestimenta ceremonial o tribunal en Inglaterra.

Los señores usaban hebillas –aparte de lo mencionado ya en el apartado dedicado al vestido–, para sujetar la corbata por detrás del cuello. Se han conservado pocas joyas masculinas porque en el XIX la moda masculina era más austera y muchas de ellas se descompusieron.

Otra importante contribución de la platería al embellecimiento de la indumentaria la constituyen la gran variedad de adornos para sombrero, que es muy notable, hallándose *trenzellines* y *látigos* (cintas o correas entrelazadas), *cintillos* (cintas entrelazadas con piezas metálicas), plumas, *garzotas* (plumas de garza en su origen, aunque después es una pieza en forma de pluma para adornar los airones), *jaulillas* (que es un armazón en retícula) y los *enseignes* (insignias y divisas simbólicas).

A esto, se puede añadir una gran variedad de colgantes que complementan la vestimenta, como relojes, sellos, evangelios, campanillas, llaves, pomas de olor, sonajeros, chupetes, silbatos, higas, amuletos… A lo que hay que añadir bolsos, abanicos, bastones, espadas, sombrillas, ricas cajas de costura (como las dos que se encuentran en el Museo Lázaro Galdiano), y cajas de rapé[21]. A fines del XVII, era de buen tono entre la gente elegante ofrecer rapé en las reuniones. Hay numerosos ejemplares de cajas de rapé en el Museo del Louvre de esmalte dorado, con brillantes, amatistas, cristal de roca, ágatas o lapislázuli, así como carey, marfil, porcelana y miniaturas con el retrato del rey.

---

[20] Se han excluido del catálogo de piezas todos los de exámenes de hebillas. Dado que era habitual que las hebillas se realizaran en plata y que en las Pasantías se mezclan los exámenes de la rama del Oro y de la Plata no las incluimos en el presente estudio como un tipo de joya de igual manera que no nos detenemos a analizar los diseños de otros tipos de efectos de platería como empuñaduras de espada o cajitas de rapé.

[21] En el libro V de las Pasantías de Barcelona se encuentran algunos diseños de cajas de rapé como el de Francisco Cortada y Guilla (Pasantías V, fol. 100,14/10/1769. AHCB)



Fig. 4.
Caja. Pasantía de Francisco Cortada
y Guilla. 14/10/1769.
Libro V de Pasantías, fol. 100. AHCB

Para entender la gran cantidad de cajitas y pomas de olor que era costumbre llevar entre las personas distinguidas hay que añadir un apunte sobre los usos higiénicos de la época. Hasta mediados del siglo XVIII, la limpieza personal se hace habitualmente en seco, lavándose sólo las manos y la cara, las únicas zonas del cuerpo que se arreglan. El resto, todo lo más, se perfuma para encubrir los malos olores y se tapa con el vestido, prenda a la que como hemos visto se atiende con esmero y que dará lugar a grandes gastos entre las clases elevadas, y será signo externo de distinción y posición social. Se cuenta que el rey Luis XIV se agotaba por el enorme peso de las joyas y bordados y que sólo se bañaba cuando estaba enamorado, si no, se lavaba la cara con un pañuelo perfumado y mojaba ligeramente los dedos en agua de rosas y azahar, además de llevar consigo una cajita de oro con anís. A partir de la segunda mitad de la centuria, el aseo se convierte en un rito en el que aparece el agua como parte importante y cuyo uso pasa por ser elemento de distinción. De este giro tan notable es responsable el estudio y los avances de la Medicina, que luchará por mejorar las condiciones higiénico-sanitarias.

Mención aparte debemos hacer sobre las espadas roperas y bastones cuyas empuñaduras se realizaban en plata. Entre los dibujos valencianos aparece un único modelo de espadín, obra de Baptista Rodrigo[22] (1730) aunque existe otra referencia documental de un examen de tirador de 1646. Aunque fue tema frecuente en otras tierras, no lo es en Valencia. Las Pasantías barcelonesas[23], sin embargo, muestran empuñaduras desde el siglo XVI, así como los modelos sevillanos[24] de la segunda mitad del XVIII. Las empuñaduras de espada que aparecen en los Libros de Pasantías[25] durante la segunda mitad del siglo XVIII son abundantes así como de los puños

---

[22] COTS MORATÓ, Francisco: *El examen*… op. cit., nº catálogo 998. Referida al examen de Baptista Rodrigo (doc. 1728-1746). Empuñadura de sable. Ejercicio 1730/31. A.H.M.V. Plateros. Caja 16. Libro de Dibujos. 1688-1830. f. 53.
[23] SUBÍAS GALTER, J.: "Los Libros de Pasantías", en *Goya*, nº 52. Madrid, 1963, p.224-225.
[24] SANZ SERRANO, Mª Jesús: *Antiguos* … op. cit., p. 181.
[25] Esta es la localización de los diseños de empuñaduras de espada ropera que se encuentran entre las colecciones de dibujos que hemos manejado (1740-1800):
AHCB. Pasantías. Libro V, 37r. Juliá y Capala, Ignasi. 1760, marzo 4.
AHCB. Pasantías. Libro V, 44r. Dalmau y Ferré, Pau. 1761, marzo 7.
AHCB. Pasantías. Libro V, 45r. Sorts, Joan. 1761, noviembre 14.
AHCB. Pasantías. Libro V, 121r. Juliá y Cabala, Ramón (hijo de Joseoh Julia). 1772, mayo 30.



Fig. 5.
Espada ropera. Pasantía de Julia y Capala. 30/5/1772
Libro V de Pasantías, fol. 124. AHCB

de bastones[26], que eran un complemento esencial para los caballeros elegantes, sin embargo al ser estas piezas elaboradas en plata no las incluimos en el presente estudio. Cabe destacar que aunque sus diseños son bastante uniformes en unos y otros se percibe las tendencias que marcan la época, el gusto por la decoración de líneas curvas y elípticas aderezadas en ocasiones por pequeñas de rocallas.

AHCB. Pasantías. LibroV, 131r. Torrent, Francis (hijo de Maunel Torrent). 1773, febrero 15.
AHCB. Pasantías. Libro V, 195r. Montells, Mateu (hijo d Isadro Montells). 1782, julio 27.
AHCB. Pasantías. Libro V, 198r. Sala y Billa, Pau. 1782, diciembre 31.
AHCB. Pasantías. Libro V, 203r. Sala Ymbert, Francisco. 1783, septiembre.
AHCB. Pasantías. Libro V, 210r. Llubet, Francisco (hijo de Martí Llubet). 1784, marzo 28.
AHCB. Pasantías. Libro V, 226r. Palahi y Farrer, Juan. 1785, septiembre 9.
AHCB. Pasantías. Libro V, 248r. Gurumbau y Pujol, Mariano. 1787, diciembre 30.
AHCB. Pasantías. Libro V, 266r. Bilajuana y Solé, Ramón. 1791, septiembre 3.
AHCB. Pasantías. Libro V, 272r. Sala y Villa, Salvador. 1792, julio 26.
AHCB. Pasantías. Libro V, 322r. Soler y Ginabreda, Joan. 1798, agosto 27.

[26] Esta es la localización de los diseños de puños de bastón que se encuentran entre las colecciones de dibujos que hemos manejado (1740-1800):
AHCB. Pasantías. Libro IV, 97r. Francisco, Agustín (de Lérida). 1755, julio 4.
AHCB. Pasantías. Libro IV, 98r. Sagues, Barnat (de Tarragona). 1755, diciembre 6.
AHCB. Pasantías. Libro IV, 104r. Ferrando, Joan Batista. 1757, septiembre 5.
AHCB. Pasantías. Libro IV, 113r. Bonarocha? (de Olot). 1761, diciembre 30.
AHCB. Pasantías. Libro IV, 141r. Reynes, Francisco (de Vila de Puig Reig?). 1769, abril 29.
AHCB. Pasantías. Libro IV, 155r. Soler y Casas, Félix (de Figueras). 1775, marzo 1.

2. Uso de las joyas: Joyas de uso diario o de fiesta, para el día o la noche. Alhajas de luto. Joyería infantil y masculina.

Las joyas están bien definidas en cuanto su uso. Se diferencia las joyas festivas o para grandes celebraciones: como coronas realizadas *ex profeso* para el día de la coronación de un nuevo rey, cetros o bolas del mundo. También existen joyas de uso diario como los dijeros o *chateleines* que las mujeres, especialmente, se colgaban de la cintura con multitud de amuletos, medallas devocionales, relicarios, tijeritas, relojes, sellos, mondadientes… En Inglaterra y Francia se encuentran ejemplares que presentan unas tijeras, junto a otras cajitas para la aguja y el dedal, un *étui*[27]. Los complementos de estas piezas muestran la variedad de usos y materiales que se emplean, así como su capacidad de adaptarse a diferentes estilos estéticos.

En el Libro V de Pasantías de Barcelona se encuentra un original diseño para *etuí* realizado por Thomas Paño[28], hijo de Carlos Paño. Tiene la apariencia de un bote o caja alargada y recta (no bulbosa), con poca decoración de líneas sencillas. Es una pieza muy original para examen y de hecho es el único diseño que hemos encontrado entre la amplia lista de obras de la segunda mitad del XVIII.



Fig. 6.
Etuí. Pasantía de Julia y Capala.
30/5/1772
Libro V de Pasantías, fol. 124. AHCB

[27] *etuí*: conjunto de objetos de costura, como agujas, dedal, hilo y tijeras.
[28] AHCB. Pasantías V, 142r. Thomas Paño, hijo de Carlos Paño. 2/9/ 1773.

Una variante es la *brazalera*, como la que se conserva en el Museo Nacional de Antropología[29]. Se trata de una cadena de eslabones con dieciséis colgantes con imágenes de la Virgen, en diferentes advocaciones, y santos, una campanilla, una poma o perfumador, un amuleto de ágata. Aunque proviene de Salamanca y datado del paso del XVIII al XIX, es un tipo de pieza popular muy extendido.

Numerosos autores, especialmente ingleses, diferencian entre joyas de día y de noche, es el caso de investigadores como Phillips[30], Mascetti y Triossi[31], Evans[32]. Según estos, para la noche se prefería las piedras preciosas alegradas por la luz de las velas. Durante el día, a la luz del sol, se llevaban joyas realizadas con granates, pastas, piedras semipreciosas y acero cortado. Muchos sugieren que los diamantes montados en plata se usarían para la noche, por su gran valor, mientras que las piedras de colores montadas sobre oro, se preferían para el día. Es posible que así fuera en Inglaterra, sin embargo nos es difícil creer que los grandes pectorales españoles de oro y esmeraldas –limitados a la Realeza– se usaran ordinariamente. Hay que pensar, más bien, que al ser joyas tan especiales se reservaría para grandes ocasiones, con independencia de que éstas tuvieran lugar de día o de noche.

Una ocasión especial para la que se cambian de joyas son los larguísimos lutos que se guardaban tras la muerte de un familiar. Llevan piedras oscuras, ya que los diamantes se usan en el "medio luto", según costumbres que aún se conservan en algunas zonas rurales. Según refiere Oliveros de Castro[33], en 1760, tras la muerte de la Reina María Amalia de Sajonia, el embajador español en París escribió a la corte porque no encontraba aderezos de azabache engastados en oro para las Infantas, ya que allí no se montaban así. Sin embargo, consiguió que se los hicieran aunque estuvieron listos tres meses después del fallecimiento de la Reina.

Los niños pequeños, por ser más indefensos ante enfermedades o males de ojos, llevaban un rosario a modo de collar[34], o bien medallas de santos y amuletos como higas, colas de conejo, ramas de coral prendidos del vestido o de cinturones para protegerlos, además de sonajeros y cascabeles. Dado que el índice de mortandad infantil era enorme, es comprensible que se mezclen elementos piadosos con las supersticiones populares. Sin embargo, esta costumbre también afectaba los infantes de España. Así fueron reflejados por Pantoja de la Cruz –en el retrato de la Infanta Maria Ana con sonajeros (1602) de las Descalzas Reales, Madrid–, Baltasar González y Velázquez. Lógicamente esta costumbre tuvo gran arraigo entre las clases populares, como se puede observar través de pinturas de castas y exvotos, en los que se mezcla el sentido religioso y el supersticioso. Se

---

[29] Museo Nacional de Antropología, nº inv. M.P.E. 2.457 Publicado en Catálogo (1998), nº 4, p. 82.
[30] PHILLIPS, Clare: *Jewelry, from Antiquity to the present*. London: Thames and Hudson, 1996, p. 107.
[31] MASCETTI, Daniela; TRIOSSI, Amanda: Earrings. From antiquity to the present. London: Thames and Hudson, 1990, p. 45.
[32] EVANS, Joan: *A History of Jewellery 1100-1870*. New York: Dover, 1989, pp. 149 y 159.
[33] OLIVEROS DE CASTRO, Mª Teresa: *María Amalia de Sajonia, esposa de Carlos III*, Madrid: CSIC, 1953, pp. 141-142.
[34] Museo Nacional de Antropología. Nº 5.244 Pub. ARBETETA MIRA, Letizia: *La joyería española*… op. cit., fig. nº 45 y 46.

han conservado numerosos ejemplos debido a que son joyas de escaso valor material: se emplea poco metal y no suelen llevar piedras de importancia. Especialmente ilustrativo es el ejemplar conservado en el Museo Sorolla[35] con piezas de entre el XVII y el XIX, o el del Museo Nacional de Antropología[36] que presenta una higa (una mano derecha) de coral con casquillo de filigrana de plata, así como un librito de reglas de san Basilio, que incluía varios exorcismos.

En España se ordenó oficialmente una restricción de joyas a los hombres, y sólo se les permitía llevar cadenas para el cuello, insignias en el sombrero y colgantes de órdenes de caballeros o religiosas. Sin embargo, los caballeros supieron eludir estas restricciones embelleciendo aquellos objetos de uso personal como puños de bastón, empuñaduras de espada, relojes, hebillas o cajas de rapé, eludiendo así el incumplimiento de engorrosas leyes relativas a la indumentaria pero permitiendo mejorar su indumentaria.

El aderezo de un rey español incluía toisones, pretinas, cinturones, hebillas y adornos de sombrero. Estos últimos eran muy variados: cintillos, broches, hebillas, látigo de sombrero. Además existían otras joyas prendidas a la ropa como broches de casaca y botones engastados con diamantes y esmeraldas. Ejemplo de esto es que tras muerte de Carlos II había joyas en el inventario del oficio de guardarropa, no incluidas en el guardajoyas, porque o bien se usaban mucho o bien estaban cosidas a la ropa.

A mediados del XVIII, los hombres, más preocupados quizá por las modas que por leyes obsoletas, llevaban casi tantas joyas como las mujeres: anillos con piedras de colores en todos los dedos, grandes hebillas, gran variedad botones para el traje, cadena para el reloj e insignias.

Las insignias no sólo eran usadas por los nobles. La venera es un tipo de insignia masculina, distintivo de una orden religioso-militar, como la cruz de Santiago, la de San Juan de Jerusalén, la cruz de la Orden de Cristo o la de la Inquisición y el Toisón de Oro. Son insignias concedidas sólo a determinados caballeros y llevarlas es un honor restringido.

Es interesante el hallazgo de unas trazas de joyas masculinas realizadas por encargo del Duque de Medina Sidonia a un platero de París[37]. Fue el embajador español en París, Ventura Llovera, el encargado de realizar las gestiones de mediación. Se trata de un diseño para una venera del Espíritu Santo, una hombrera para fijar la banda textil que se ponía cruzada hasta la cintura y un toisón. Todas las piezas se diseñaron para ser ricamente engastadas con gran variedad de gemas.

---

[35] Ibídem, Fig.12

[36] Ibíd., Fig.15

[37] GARRIDO NEVA, Rocío: «Dibujos de joyas para Pedro de Alcántara Pérez de Guzmán y Mariana de Silva, Duques de Medina Sidonia». *Laboratorio de Arte*. Nº 25 (2013), pp. 559-579.

3. Significado de la joya: Sentido de protección, religioso, sentimental, recuerdo de difuntos, enamorados y fechas significativas, indicador el estado civil, la profesión o el poder económico.

Las joyas, por ser objetos tan cercanos a la persona, adquieren tantos significados como ideas, sentimientos, virtudes o pasiones acompañan al ser humano. Las joyas expresan amor, admiración, o tristeza por la pérdida de seres queridos, como también ideas políticas o ambición de lujo y poder. Se regalan a las futuras esposas, a las nuevas madres y a las fieles amantes. Son entregados por intereses políticos y son recibidos por servidores pusilánimes o traidores. Las joyas guardan mensajes en misteriosas inscripciones o venenos en no menos misteriosos compartimentos. Portan perfumes o retratos de amores humanos y divinos. Muestran el poderío económico del dueño, o enmascaran su falta de recursos. Provocan envidias o enamoramientos pues no es menos cierto que el dinero embellece o envilece. Las joyas se compran, se venden, se heredan para perpetuar la memoria de quien las llevó en vida, se imitan, se roban y se funden para convertirlos en objetos sagrados, para borrar el pasado, borrar la memoria de personas y manifestar, en definitiva, todos los comportamientos, situaciones, pensamientos y sentimientos humanos. He aquí la importancia de la joyería, pues manifiesta de un modo implícito lo que otras expresiones artísticas presentan de un modo explícito.

Las joyas pueden convertirse en amuletos protectores o placebo para supersticiones, tales como la higa. Este tipo de amuleto tiene forma de mano cerrada en que asoma el dedo pulgar entre el índice y el corazón.

Hay joyas con un claro un sentido religioso pues presentan imágenes devocionales, que siempre son muy personales, como imágenes de las distintas advocaciones de la Virgen María, de santos como Santa Teresa o San Antonio. Hay que observa que rara vez encontramos joyas con imágenes de santos patrones de gremios, de devoción colectiva.

Otras veces, la joya personal adquiere un sentido religioso al ofrecerse para el ornato de las imágenes marianas o bien porque estas joyas son fundidas para la elaboración de objetos litúrgicos.

Otros valores que se les otorga a las joyas son:
- valor sentimental, en caso de herencias o regalos
- valor taumatúrgico, tal es el caso de la cruz de Caravaca de Murcia
- valor honorífico, en el caso de las insignias de órdenes religiosas,
- valor por su rareza, como las ramas de coral o semillas (como la perteneciente al tesoro de la Virgen de Gracia de Carmona, contenida en una esfera de filigrana, de difícil datación).

En Inglaterra, desde comienzos del XVIII, se impone la curiosa costumbre de hacer anillos de difuntos o *memento mori*. En el segundo cuarto del siglo tiene la apariencia de una discreta banda divida en cinco o seis

rollos curvos, de color negro para los casados y blanco para los solteros. Se inscribía el nombre y las fechas vitales del difunto. Entre 1760 y fines del siglo, con una estética neoclásica, se opta por composiciones de miniaturas de plañideras vestidas al modo "clásico" o alguna escena funeraria, pintadas sobre vitela o marfil, o con diminutas perlitas. Muchas veces es difícil determinar si tienen un sentido funerario o amoroso, ya que aparecen entrelazados temas de amor y muerte, así que podemos interpretarlos como de fidelidad hasta la muerte. En España no existieron las sortija de *memento mori*, pero su anecdótica peculiaridad nos parece interesante. En cambio, los diseños de tendencia romántica sí existieron como atestiguan algunos dibujos incluidos en los Libros de Pasantías barcelonesas, como veremos más adelante.

Son comunes los anillos de matrimonio y compromiso con símbolos referentes a la indisolubilidad del matrimonio. En España se realizaron anillos con dos manos entrelazadas, que a veces incluye un corazón en el centro. Este tipo de sortija aparece en varias ocasiones en la Pasantías barcelonesas y fue también muy común en Inglaterra, donde se las llama *fede*. Tienen un sentido de ofrecimiento amoroso y de guarda del corazón.

Muchas joyas se regalan en recuerdo de fechas especiales, como aniversarios o nacimientos de niños, sin que por ello la joya adquiera apariencias predeterminadas. Otras veces sirven para expresar íntimos, o turbulentos, agradecimientos. Las joyas alimentan el amor, ayudando a la evocación romántica. En otras palabras, se convierten en fetiches. Otras veces, las joyas (¿el dinero?) "embellecen" a la persona amada. Ejemplo de esto es la anécdota según la cual Voltaire se enamoró de Madame du Châtelet[38], pues se cuenta que ella brillaba en su casa por sus diamantes y joyas.

Otra manera de recordar a los seres queridos es guardando mechones de cabello, a veces trenzado, tras un cristal con monturas de perlas y granates o bien de esmalte. En el tesoro de la Virgen de Gracia de Carmona (Sevilla) encontramos uno de estos guardapelos, aunque del siglo XIX, está en perfecto estado de conservación y por eso lo traemos a colación[39]. Hay que suponer que los del siglo anterior no diferirían excesivamente. Aunque no se han podido conservar existieron ejemplares de anillos realizados en pelo, contenido éste en el chatón o rodeando el aro en una banda trenzada en un pequeño compartimiento dentro del aro cubierto por un cristal. Sabemos que en España también existieron este tipo de anillos, pues hay referencias de que la XIIIª Duquesa Alba, Cayetana de Silva, poseía numerosas sortijas de pelo tejido o trenzado y taladrado con inscripciones alegóricas de amor: una lucía un corazón llameante de esmalte rojo y blanco adornado con un brillante.

---

[38] HUGHES, Graham: *The art of jewelry…* op. cit., p. 87

[39] SANZ SERRANO, Mª Jesús: *El Tesoro de la Virgen de Gracia de Carmona*, Carmona: Hermandad de Nuestra Señora Santísima Virgen de Gracia, 1990.

Otro tipo de joyas que hallamos son funcionales o "de oficio". Es el caso del anillo del pescador del Papa, utilizado para sellar documentos. Cuando moría cada Papa se destruía su anillo en una ceremonia del Cónclave, para evitar falsificaciones y para simbolizar que el poder del difunto Papa pasó a manos del Cónclave. En esta categoría de anillos de oficio se pueden incluir los de los cardenales, de coronación o sellos personales.

La joyería es muestra de la prosperidad económica de un país o de una época. En el siglo XVIII se vive un auge económico en Europa respecto al siglo anterior: se inicia la producción industrial, crece el número de habitantes y se atisba el inicio de la ecuanimidad de costumbres entre distintas clases sociales.

En el caso español, este auge económico se reduce a Cataluña, con una incipiente burguesía terrateniente, pero que sabe invertir en industria. La prosperidad económica revertirá en la cantidad y calidad de joyas que se producen, incluyendo, eso sí, el "descubrimiento" de la bisutería.

No pensemos que el uso de la bisutería se reduce sólo a las clases no privilegiadas, pues las joyas se llevan más por su efecto que por su realidad, tal como afirmaba Marie Catherine d´Aulnoy[40]:

"*todos les satisface, agujas, horquillas, algunas cintas, y sobre todo, las pedrerías falsas les encantan; ellas, que poseen tantas finas y que son tan bellas, no dejan de llevar otras malas, que no son más que pedazos de vidrio labrados toscamente*"

Y, por supuesto, no debemos olvidar la gran cantidad regalos diplomáticos entregados por los reyes, de los que nos interesan especialmente los otorgados por Carlos III[41]. Estos consistían en retratos miniaturas pintados sobre pergamino, cobre o marfil, con su marco a modo de medallones, o aplicados a la tapa de una cajita de oro. Se entregaban en firmas de tratados, reconocimiento de méritos militares, al acordar bodas entre miembros de familias reinantes, nacimientos de infantes, bautizos y, muy especialmente, en despedidas de embajadores y ministros extranjeros.

En estas piezas intervenían el pintor miniaturista de cámara y el joyero. Durante el reinado de Carlos III el joyero encargado de hacer los marcos para estos retratos fue Manuel López Sáez, siendo sustituido posteriormente por Leonardo Chopinot. El modelo clásico de joyel tenía dos leones flanqueando el escudo, con la corona. Después se sustituyó por palmas y laureles, más cercano al gusto neoclásico. Entre estos joyeles se distinguían tres categorías, siendo los más caros los destinados a los embajadores, seguidos de los

---

[40] D´AULNOY, Marie Catherine: *Relación*… op. cit., p. 346

[41] véase dos artículos relacionados: ESPINOSA MARTÍN, Carmen: «El retrato- miniatura en los regalos diplomáticos españoles del siglo XVIII», *en El Arte en las Cortes Europeas del siglo XVIII*, Comunidad de Madrid, Dirección General de Patrimonio Cultural, Madrid, 1989, pp. 264-268. Y el de EZQUERRA DEL BAYO, Joaquín: «Regalos Diplomáticos». En Arte Español. Tomo VII, nº 1. Madrid, 1924, pp. 51-57.

destinados a ministros y, por último, aquellos que se entregaban a cónsules y encargados de negocios (en este caso podía sustituirse por una caja). En muchas ocasiones se les hacía entrega, en vez del joyel, de su valor en efectivo, que oscila entre los 75.000 y los 18.000 reales.

Como es obvio no solo los reyes disponían de retratos en miniatura en un tiempo en que la pintura era la única manera de tener un recuerdo de la imagen de las personas queridas. Así, entre los dibujos de Pasantías se encuentran diseños para marcos de retratos miniados, como el de Joan Lungui[42] que es un marco ovalado decorado mediante líneas concéntricas paralelas en relieve.



Fig. 7.
Marco para miniatura. Joan Lungui.
24/8/1798
Libro V de Pasantías, fol. 320. AHCB

[42] AHCB. Pasantías V, 320r, 24/8/1798.

Las miniaturas también se aplicaban a pulseras, sortijas, cierres, medallones y cajitas. Por encargo de Carlos IV (1788-1808), el joyero Soto y el miniaturista Juan Bauzil realizaron varias joyas regaladas al primer ministro danés, como una caja de esmalte, brillantes y cabello del rey. Encontramos numerosas miniaturas lucidas por las mujeres que Goya retrató entre 1792-1804 (serie de *Los Caprichos*). Baste como ejemplo los dos retratos de María Teresa de Borbón y Villabriga, Condesa de Chinchón, esposa de Godoy. El primer retrato es el realizado entre 1797 y 1800, del Museo del Prado: en este caso la miniatura es el chatón de una sortija, sin más decoración que el propio marco dorado. El segundo retrato data de 1800 (Galeria degli Uffici, Florencia) y en él lleva pulseras en ambas muñecas: son varias sartas de perlas con cierres con una miniatura rodeada de diamantes. Posiblemente retratos de Carlos IV –primo suyo– y María Luisa de Parma.

Entre reyes no sólo se regalan retratos miniados, también otras joyas de gran valor. Tal es el caso de las dos pulseras –una de ellas con un enorme diamante en el cierre– que, en 1759, Luis XV regaló a la reina María Amalia de Sajonia, esposa de Carlos III.

4. Materiales y avances técnicos:

a) Técnicas en metal precioso: los materiales, la montura de las gemas y los cierres de joyas.
b) Piedras preciosas. Tipos de tallas. Piedras semipreciosas.
c) Otras técnicas de la joyería: el nacimiento de la bisutería. El vidrio y las pastas: cristal de strass **y opalina. Los metales no preciosos: latón y acero. El esmalte, los falsos camafeos y las perlas artificiales.**

La apariencia que adquieren las joyas está sometida al dictado de la moda. Contrariamente a lo que se suele decir, la moda no es caprichosa sino que más bien queda definida por una gran variedad de factores, entre ellos destacan: los nuevos descubrimientos científicos y avances tecnológicos, el gusto estético, las ideas y la concepción del mundo en una época determinada, la sensibilidad de ésta, así como los acontecimientos políticos y económicos. Pretendemos, a continuación, centrarnos precisamente en los aspectos técnicos relativos al Arte de la platería que, como hemos dicho, condicionaran la estética de las piezas de joyería.

Desde el siglo XVI al XVIII, las piedras preciosas adquieren una enorme importancia de forma que, por una parte, el trabajo del metal está prácticamente al servicio del mayor lucimiento de las gemas y, por otra parte, la labor del maestro lapidario se encamina a explorar todas las posibilidades de las piedras preciosas y a desarrollar más complicadas técnicas de talla de las mismas debido al avance del conocimiento desde un punto de vista científico de la cristalografía, asunto que trataremos más adelante junto con las gemas y sus tallas.

En el siglo XVI, las joyas participan del espíritu renacentista y se llenan de animales y formas humanas –veladas éstas durante la Edad Media en el Arte que tratamos, no así en la arquitectura, la pintura o la miniatura–, se introducen escenas mitológicas como trasunto, muchas veces, de ideas religiosas, haciendo ostentación de ricos materiales. Se compatibiliza un uso primordial del oro y el esmalte con la disposición de piedras de manera casual, cuyas formas tienden a dictar el diseño de la joya. Se prefieren los diseños atrevidos, que contrastan lo plano con lo intrincado, pero a medida que avanza el siglo, aparece la desproporción manierista. En torno a 1637 se impuso la "tulipomanía", debido al poderío económico de Holanda. Casi contemporáneamente, Le Notre convierte la jardinería en un arte a través de su trabajo en Versalles. El resultado de estas influencias es una joyería llena de flores, realizadas bien por incisión o bien con esmaltes de ricos colores transparentes.

Así, a comienzos del XVII la inspiración de los joyeros se va desvaneciendo ante la importancia que cobra las piedras preciosas. Estas ya no se encuentran rodeadas de decoración renacentista sino de otras piedras. Es el momento del desarrollo del aderezo, aunque ya existía desde el XVI, y mantendrá su preponderancia durante todo el siglo XVIII.

En torno a los inicios del siglo XVI comenzaron a llegar gemas de las rutas de América y Oriente, si bien su uso será definitivo en el siglo XVII. Las minas de Golconda eran conocidas desde el siglo VII a. C., fueron al fin accesibles para los europeos a mediados del XVI, si bien no existe un intercambio comercial hasta el XVII, cuando se explotó masivamente su diamante. Se mantuvo la producción de diamantes hasta c. 1700. Estas minas son bastante conocidas a través de los escritos del aventurero Jean-Baptiste Tavernier (1605-89), según destacan algunos investigadores de lengua inglesa[43], en los que relata sus experiencias en la India. Gracias a él sabemos que en estas minas trabajaban unas seis mil personas, incluyendo niños. Tavernier pudo ver uno de los mayores diamantes encontrados: el Gran Mogol[44].

En el XVIII, los joyeros tienen como objetivo principal el lucimiento de piedras preciosas, de ahí que las técnicas metalúrgicas estén esencialmente al servicio de las gemas. Cada vez es menor la cantidad de metal visto y se emplea como estructura de la joya y montura de la pedrería. La talla de las gemas se ha convertido en una ciencia, no en un arte individual, debido a los avances de la óptica y el descubrimiento de los puntos de exfoliación del diamante, por parte de los gemólogos. Por otra parte, tuvo una enorme repercusión en la joyería el descubrimiento de las minas de Brasil[45]. De estas minas se extraerán esmeraldas (a partir de 1725, aunque al principio fue recibido recelosamente en Europa) y oro. Ouro Preto era uno de los mayores centros de explotación de oro del mundo, además de contar con una importante producción de

---

[43] HUGHES, Graham: *The art of jewelry*… op. cit., p. 92. PHILLIPS, Clare: Jewelry… op. cit., p. 102
[44] CLAYTON, Stanton B.: "Diamantes Eternos", Historia y Vida, nº 174. Barcelona, 1968, pp. 74-88.
[45] HUGHES, Graham: *The art of jewelry*… op. cit. , p. 92

topacio, amatista, turmalinas[46] y otras piedras semipreciosas, que permitieron a los joyeros mayor libertad y creatividad.

El aderezo se convierte en una colección de gemas de paseo, con fabulosos colores, dispuestas en grupos de piedras y diseños geométricos. Las nuevas tallas y pulidos permiten apreciar la piedra no solo por su color, también por cómo refleja la luz. Poco a poco se pasa del grupo pesado y simétrico del barroco al rococó. Esta nueva tendencia opta por las ramitas delicadas de flores y *bouquets* utilizando piedras más pequeñas, pero de efecto más brillante. En España el rococó estuvo vigente en la segunda mitad del XVIII y sólo encontró un lugar en los joyeros de la reina y las grandes damas de la Corte[47]. Por tanto, no fue un estilo popular, a diferencia del barroco que pervivía entre las clases no tan privilegiadas. Según Arbeteta[48] conviven dos tendencias paralelas, por un lado una "afrancesada", al estilo de Luis XV y Luis XVI, que perdura hasta la Revolución francesa.
De otra parte, una tendencia "clasicista": debido al impacto del descubrimiento de las ruinas de Pompeya y Herculano (excavadas en 1748 y 1738, respectivamente) surgen modelos derivados de la Antigua Roma, sin el tamiz renacentista, y que Carlos III recibió con entusiasmo.

Se conservan relativamente pocas joyas de la época puesto que se aprovechan los materiales. En cambio se han preservado del crisol aquellos realizados con materiales de menor valor: por ejemplo, los que portaban una miniatura o con engastes de *pavé* o esmaltados, en los que la mano de obra es más costosa que el material.

A continuación desarrollamos nuestra exposición sobre las técnicas artísticas y los materiales que protagonizan la joyería dieciochesca europea, en general, poniendo especial atención a los trabajos realizados en España. Si bien, hemos distinguidos tres puntos para estructurar el discurso, hay que decir que están íntimamente interrelacionados.

En el primer punto tratamos las técnicas en metal precioso, los materiales preferidos según el color de la pedrería, el modo en que se trabaja el revés de las joyas a lo largo del siglo XVIII, la montura de las gemas y los cierres de joyas. Dedicamos el segundo punto a los tipos de tallas, con especial atención al diamante, y las piedras semipreciosas. En el último, nos detenemos a considerar diversas técnicas y la bisutería, como manifestación ésta del fenómeno renovador que supone el inicio de la Industrialización. Hablaremos sobre el vidrio y las pastas

[46] Ciclosilicato de aluminio y metales diversos, trigonal, de color variable, aunque predominan las variedades oscuras y brillo vítreo. Es un mineral abundante en rocas ricas en sílice. Es frecuente en rocas metamórficas de contacto. Las variedades bien coloreadas y transparentes son apreciadas como piedras preciosas (rubelina, indigolita, verdelita, etc.)

[47] SANZ SERRANO, Mª Jesús: «Las joyas en los retratos reales de la Real Academia de Medicina de Sevilla». En *Memorias Académicas de la Real Academia de Medicina y Cirugía de Sevilla, Año 1986*. Sevilla, 1986.
SANZ SERRANO, Mª Jesús: *El Tesoro de la Virgen de Gracia de Carmona*, Carmona: Hermandad de Nuestra Señora Santísima Virgen de Gracia, 1990.

[48] ARBETETA MIRA, Letizia: *La joyería española*… op. cit., pp 63-64.

como el cristal de *strass* y la opalina, los metales no preciosos (latón y acero), el esmalte, los falsos camafeos y las perlas artificiales.

a) Técnicas en metal precioso: los materiales, la montura de las gemas y los cierres de joyas.

En la primera mitad del siglo XVIII se hacen joyas con oro cincelado, dejando el metal a la vista, como herencia del barroco del siglo anterior. Tal como se aprecia en los petos y corbatas de hasta mediados de la década de los cuarenta[49]. Más tarde, en la segunda mitad del siglo XVIII, las técnicas de trabajo de metales estarán al servicio del lucimiento de las piedras preciosas que ocupan toda la superficie de la joya y estructurarán el diseño, como hemos expresado anteriormente.

Los metales preciosos usados comúnmente son el oro y la plata. En Europa se reserva la plata para las monturas de diamantes, mientras que el oro se aplica a las piedras de colores. En España, no se mantiene este convencionalismo con tanto rigor. Se suelen encontrar diamantes sobre plata, pero existen tantas excepciones que no se puede hacer de ello una regla. En general se puede decir que el gusto español tiende hacia la policromía de las joyas: se realizan monturas de oro, plata o plata dorada tanto para los diamantes como para las piedras de color. Las esmeraldas habitualmente se montan sobre oro y se utilizan con más frecuencia en España y Portugal que en el resto de Europa. Este hecho se debe a que las esmeraldas proceden de las posesiones coloniales de ambos países como es obvio. Según lo dicho, sería impensable en Francia o Inglaterra encontrar una joya como el adorno de cuello propiedad de la Hispanic Society de Nueva York[50].

En España se esmalta el reverso durante el siglo XVII y hasta la segunda década del XVIII. Este esmalte suele ser "a la porcelana", es decir pintado en negro, púrpura, rosa azul o turquesa sobre fondo blanco. Desde mediados de la década de los veinte hasta los cincuenta, el revés deja ver el metal delicadamente cincelado o sobredorado, con motivos vegetales y geométricos. Durante la segunda mitad del XVIII, se deja el revés liso. En los años finales del XVIII y durante el XIX, los modelos son más toscos y las estructuras de las joyas están hechas a troquel. Esta diferenciación es de gran ayuda a la hora de datar las piezas.

---

[49] ARBETETA MIRA, Letizia: La joyería española… op. cit., nº cat. 15-23

[50] Está realizada en oro amarillo y diamantes montados en boquillas. Consta de tres cuerpos con decoración floral: el superior es una guirnalda horizontal. El cuerpo intermedio mantiene la misma decoración vegetal, pero con un esquema compositivo asimétrico. El tercer cuerpo es una cruz griega formada por cuatro flores, para los brazos y el nudo . El revés es liso, dejando ver el oro, desnudo y sin cincelar, así como los pasadores del cuerpo superior por los que se introduce la cinta textil de sujeción, las anillas de unión y las boquillas de los diamantes.
Pub. MULLER, Priscilla: Jewels in Spain, 1500-1800. New York: Hispanic Society of América, 1972, fig. 247.

Las monturas varían a lo largo del siglo XVIII. En general, el engaste en plata se usa para los diamantes y el engaste en oro para las piedras de color, también en España pero con sus excepciones. La policromía será un factor de diferenciación de la joyería española respecto a la europea, que volverá al color con el rococó, como resultado de su gusto naturalista[51]. A lo largo del siglo se van refinando las monturas, y para dar mayor esplendor a las piedras se engastan muy juntas, técnica ésta llamada *pavé*.

El engaste de boquilla cerrada es el empleado mayoritariamente en España. Esta técnica presenta la gran desventaja de que reduce el tamaño de la piedra vista y le resta brillo al impedir la correcta incidencia de la luz en las caras de la piedra.

Las técnicas para alterar el color natural de las gemas –que hoy son tan habituales a través de sofisticados procedimientos de aplicación de temperatura y presión– nacieron en el siglo XVIII pero de una manera bastante tosca, como es de esperar. La técnica de alteración del color empleada consistía en colocar una lámina de color entre el metal y la piedra para modificar el color o para potenciarlo. A pesar de sus inconvenientes es el preferido por los joyeros españoles hasta bien entrado el siglo XVIII. Aunque en la Corte de Isabel de Farnesio, se introdujeran innovaciones francesas como el engaste al aire, la tradición tenía mucho peso. Este apego al engaste de boquilla cerrada, fue en considerado con muestra de la menor calidad de la joyería española respecto a la francesa, según se deduce del testimonio de madame D´Aulnoy en su R*elación del viaje de España*[52] en 1679, quien escribe:

"Me enseñó las pedrerías, que son admirables, pero tan mal montadas, que los diamantes más gruesos no parecen que lo son, como si en París hubiesen montado un diamante de treinta luises".

"Las suelen montar muy mal, cubriendo la mayor parte de los diamantes, y no se ve más que un trozo pequeño. Les he preguntado la razón de ello, y me han dicho que le parecía que el oro era tan bello como las piedras"

"[…] sobre todo las piedras falsas les encantan; ellas, que poseen tantas finas y que son tan bellas, no dejan de llevar otras malas, que no son más que pedazos de vidrio labrados toscamente, enteramente semejantes a los que los vendedores ambulantes venden a nuestras provincianas […]"

[51] EVANS, Joan: *A* History… op cit., p. 156.
HUGHES, Graham: *The art of jewelry*… op. cit., p. 92.
PHILLIPS, Clare: Jewelry… op. cit., p. 104
[52] D´AULNOY, Marie Catherine: *Relación*… op. cit., p. 235, 245 y 346.

Las piedras engastadas al aire se sujetan con garras o cinturillas, ya que incide mejor la luz, y al no rodear toda la piedra de metal se ve todo su tamaño. España se resistía a aceptar estas novedades francesas, difundidas por numerosos grabados, entre los que destacan los de Gilles Legaré, publicados en 1663[53]. En este sentido, es pionera una pieza de tipo joya de pecho con ventana conservada en el Museo de Artes Decorativas de Madrid[54], en la que se combina la filigrana, propia del XVII, con cristales de roca con talla brillante engastados al aire. Es un ejemplo de la aplicación de primicias partiendo de un modelo de diseño tradicional: un marco rectangular de filigrana con los cristales montados al aire, alrededor de una Sagrada Familia pintada sobre papel, visto a través de un viril, acompañado de un pinjante en forma de lágrima, con piedra tallada de tal forma.

Otro tipo de engaste es el llamado "cuajado", o *pavé* en francés, que consiste en abrir en una plancha de metal numerosos huecos, próximos entre sí, donde se alojarán las piedras, sujetas por granillos. La proximidad de unas piedras con otras dota a la superficie de un efecto centelleante.

La filigrana es una de las técnicas realizadas en metal precioso con más arraigo en España (debido a su origen árabe) y en las colonias españolas[55]. Consiste en la formación de una obra mediante hilos de oro o plata unidos y soldados con gran perfección y delicadeza. Es, sin embargo, una técnica un tanto marginal en otros países europeos aunque se conocía y había tenido mucha difusión durante la época carolingia, como lo demuestran piezas como la encuadernación del Salterio de Carlos el Calvo, siglo IX, en la Biblioteca Nacional de París[56]. El hecho de emplear poco material para su elaboración ha permitido que muchas piezas se hayan librado de ser fundidas y se puedan conservar. Durante el reinado de Carlos II[57] (1665-1700) se cultiva con profusión y se conservan bastantes ejemplares en el Museo Nacional de Artes Decorativas de Madrid[58].

Entrado ya el siglo XVIII, esta técnica siguió desarrollándose en la joyería popular, no en la llamada *joyería culta*. Existe un surtido número de joyas populares procedentes de Castilla y León, realizadas en filigrana de oro y aljófar, estudiadas por Carlos Piñel[59]. Según este autor, *abundan las cruces de filigrana que reproducen la cruz de Malta, desprovista de su antigua función y adaptada a los gustos populares, con antecedentes, por ejemplo, en los Libros*

[53] LANLLIER, Jean; PINI, Marie: *Five Centuries of Jewelry*. New York: Arch Cape Press, 1983, pp. 85-87.
[54] ARBETETA MIRA, Letizia: *La joyería española*… op. cit., nº cat. 112
[55] MULLER, Priscilla: Jewels… op. cit, p.150.
CRUZ VALDOVINOS, Jose Manuel; ESCALERA UREÑA, Andrés: La Platería de la Catedral de Santo Domingo, primada de América. Madrid, Tabapress, 1993, nº cat. 200-207.
[56] MALTESE, Corrado: *Las* técnicas… op. cit., p. 170.
[57] ARBETETA MIRA, Letizia: La joyería española… op. cit., pp. 51-55.
[58] ARBETETA MIRA, Letizia: *La joyería española*… op. cit., nº cat 64, 111, 112, 127, 128, 132. ARANDA HUETE, Amelia: *La joyería en la Corte durante el reinado de Felipe V e Isabel de Farnesio*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1999, nº cat. 25, 26, 28 y 41.
[59] PIÑEL SÁNCHEZ, Carlos: La belleza que protege. Joyería popular en el Occidente de Castilla y León. Zamora, 1998, p. 44

de Pasantías desde mediados del XVII. Son herederas de joyas de origen culto y cortesano. Hay veneras de filigrana y aljófar. Este autor muestra interesantes ejemplos de lazos con cruz de filigrana o "veneras", como se las llama popularmente que toman evidentes referencias de del XVIII[60]. Presenta, así mismo, pendientes de filigrana que parecen una derivación del pendiente tipo *pendeloque*, del que hablaremos más adelante al tratar sobre las tipologías, y que está formado por broquelillo, lazo y almendrilla. En algún caso castellano, esta almendrilla se ha sustituido por una pieza triangular. No deja de llamarnos la atención el curioso paralelismo entre estos pendientes castellanos y algunos ejemplares sicilianos[61], por suponer ambos un una evolución del tipo *pendeloque* y por el uso del aljófar y la filigrana de oro. Todo ello viene, en definitiva, a confirmar la existencia de una joyería popular que seguía los dictados de la moda o los reinterpretaba adaptándolos a gustos quizá no tan exquisitos y economías más discretas que las de la aristocracia y la Corte.

Consideramos que otro aspecto interesante relativo al trabajo del metal es el modo en que se realizan los cierres de las joyas. Los cierres de los collares, corbatas, devotas y cruces para el cuello generalmente cosiste en dos anillas por las que se pasa una cinta de tela atada con un lazo. Este tipo de cierre se aprecia muy bien en el collar de origen italiano o francés del Museo Poldi Pezzoli de Milán[62], datado del XVIII, realizado en plata, topacios, brillantes y diamantes rosas o en un collar francés que Evans data de c. 1760[63]. En España se realizaba el cierre de la misma manera según se aprecia en los dibujos de las joyas de la Reina María Amalia de Sajonia[64], conservados en la Biblioteca del Palacio Real, que desarrollamos más adelante. Estos dibujos son de gran utilidad puesto que en los retratos reales rara vez aparecen estos collares.

No es éste un caso aislado, pues se puede apreciar la cinta de sujeción en otros dibujos españoles como el examen de Miguel de Lenzano (1740) del Libro de Exámenes de Plateros de Pamplona[65], además del examen de Gabriel Bessa y Circuns (1748), que se encuentra en los Libros de Pasantías de Barcelona[66]. En el Segundo Libro de Exámenes de Plateros de Sevilla[67], de la primera mitad del XVIII, ya no se representa la cinta de sujeción, aunque sí aparece en el primer libro que data del siglo XVII.

No todos los collares presentan estas dos anillas en los extremos para facilitar el cierre, pues existieron otro tipo de collares, el collar del tipo *collier de chien*, en los que la pieza metálica que no rodea totalmente el cuello sino que sólo

---

60 En este caso aparece el tipo de lazo con cruz surgido en la década de los treinta: de perfil cuadrado y con cuadrón y brazos circulares.
61 MASCETTI, Daniela; TRIOSSI, Amanda: Earrings. From antiquity to the present. London: Thames and Hudson, 1990, p. 55.
62 LANLLIER, Jean; PINI, Marie: *Five Centuries*… op.cit., pp. 121.
63 EVANS, Joan: *A History*… op. cit., p. 158
64 ARANDA HUETE, Amelia: "Dibujos de joyas de María Amalia de Sajonia", en Reales Sitios, nº 115, Madrid, 1993, pp. 34, 36 y 37.
65 GARCÍA GAÍNZA, Concepción: "El libro de exámenes de plateros", *Goya*, nº 225. Madrid, 1991, p. 141.
66 Pasantías de Barcelona, Libro III, fol. 985. Pub. MULLER, Priscilla: Jewels… op. cit., fig. XVI.
67 SANZ SERRANO, Mª Jesús: *Antiguos dibujos de la platería sevillana*. Sevilla: Excma. Diputación de Sevilla, 1986.

adornan el frente pues debía unirse a una cinta de tisú o de terciopelo. Por esta razón constan de dos pasacintas en el revés de la joya, no en los extremos. Es el tipo de joya que luce María Luisa de Parma en el retrato de Rafael Mengs, c.1765 (Museo del Prado), y en algunos grabados de la época[68].

En ocasiones se encuentran cierres para los collares con doble lengüeta y gancho en cada extremo del collar[69]. Conocemos algunos ejemplos de collares de algunos museos de artes decorativas muy principales a través de fotografías, por lo que ignoramos si son originalidades propias o bien si son reformas posteriores. Esta posibilidad nos resulta bastante probable dado que llevar la cinta atada por detrás del cuello debió ser un elemento decorativo más, no una forma sencilla y elemental de ajustar un collar. Para sostener este argumento nos basamos en la aparición de cuatro pares de manillas todos ellos con cierres de lengüeta entre las joyas dibujadas en los Catálogos de la Reina María Amalia de Sajonia. A la vez que se representan hasta dieciséis collares en los que la totalidad se cierran con anillas para la cinta.

Los cierres de manillas, o pulseras, recogen varios hilos de perlas o cintas de tela. Adquieren variadas formas, una de las más repetidas es la de lazo *sevigné*, en la primera mitad del XVIII[70], junto con la forma de flor[71], con forma circular u oval con retratos miniados esmaltados, camafeos o aplicaciones de piedras preciosas o perlas. Hay multitud de ejemplares y referencias en toda Europa, ya que se hizo muy popular y perduró más allá del siglo XVIII. En lo que se refiere a España este tipo de broche de pulsera fue utilizado a lo largo del XVIII. Desde la llegada de Isabel de Farnesio, que supone la aceptación de modelos franceses, aparece en los retratos reales. De hecho lo lucen las damas retratadas por Van Loo en "*La Familia de Felipe V*". María Amalia tuvo un par de ellos, conocidos por los dibujos de la Biblioteca del Palacio Real[72] anteriormente mencionados, o los que luciría en el retrato de Giuseppe Bonito (Museo del Prado). María Luisa de Parma lleva este tipo de manillas en el retrato de Rafael Mengs, c.1765 (Museo del Prado). Más tardíamente, Goya representa estas joyas en los retratos de la Condesa de Chinchón (1800, Galería Uffizzi, Florencia) o en grabados, como el titulado *"¿Qué tal?"* de 1796 (Museo de Bellas Artes de Lille). En resumidas cuentas, el tipo de cierre de manillas con forma ovalada se extiende durante todo el siglo XVIII desde que hizo su aparición en la década de los veinte con muy ligeras variaciones.

---

[68] Nos referimos al grabado de la *Valenciana* de José Camarón y Boronat, pub. MULLER, Priscilla: Jewels… op. citt. , fig. 246.

[69] Un ejemplo es un collar italiano de filigrana de oro del Museo Victoria y Alberto de Londres, publicado por LANLLIER, Jean; PINI, Marie: *Five Centuries*… op.cit., pp. 115. Otros tres ejemplos de c.1760 y c. 1790, publicados en EVANS, Joan: *A History*… op. cit., fig. 48, 49 y lámina 151.

[70] Dos cierres de manillas de este tipo son los representados en el Segundo Libro de Exámenes de Plateros de Sevilla, ver SANZ SERRANO, Mª Jesús: *Antiguos dibujos*… op. cit., figs. 81 y 86.

[71] eran flores de ocho pétalos, con rosetón central, cubiertos de diamantes, Catalogo de Joyas de la Reina María Amalia, N-I, publicado por ARANDA HUETE, Amelia: "Dibujos de joyas de María Amalia de Sajonia", en *Reales Sitios*, nº 115, Madrid, 1993, p. 34.

[72] Idem, p. 36.

b) Las gemas y sus tallas

La talla de las piedras preciosas, es decir, el modo en que se cortan, evoluciona enormemente desde la Edad Media, pues en esta época se trabajan las piedras a cabujón, de forma que simplemente se pulen, quedan lisas y sin ángulos por lo que su brillo se reduce considerablemente aunque, al no perderse material las gemas conservan un buen tamaño. En esta época se aprecia mucho la diversidad del colorido, así que se mezclan varios tipos de piedras preciosas y semipreciosas en una misma pieza de joyería o de platería. El diamante se empieza a facetar en el siglo XV, cuando Louis de Berquem realiza un corte de treinta y tres facetas sobre el diamante Sancy[73] de Carlos el temerario, duque de Borgoña (1475). En el XVI se realiza la talla en tabla, en la que la culata es piramidal porque sigue la formación natural del diamante, es decir, la de un octaedro, aunque un tanto irregular y con poco brillo. Se aprecia la gema más su color que su forma o brillo.

A partir del siglo XVII destacan los estudios sobre cristalografía de Nicolas Steno (1669) que hace un gran aporte a la cristalografía con su "Ley de la constancia de los ángulos interfaciales", propuesta a partir del estudio de cristales de cuarzo, en donde independientemente del origen, tamaño u hábito cristalino, los ángulos entre caras correspondientes son constantes. Hasta casi un siglo después no aparecen estudios significativos en esta campo de la ciencia, como los de Carangeot (1780), Romé de L´isle (1783), de René J. Haüy (1784-1801) –que desarrolla la teoría de los índices racionales para las caras de los cristales– así como del sueco Berzelius y sus seguidores –que entre 1779 y 1848 estudian la química de los minerales y desarrollan los principios de la actual clasificación química de los minerales–.

En el XVII se introduce la talla romboidal y la de *hog´s back*, en forma de tejado[74], en Inglaterra. La introducción del corte rosa para el diamante se sitúa según algunos en torno a 1640[75], aunque otros autores adelantan la fecha a 1520[76]. Así mismo se crean las tallas en cojín, marquesa o *navette* (talla oval puntiaguda), y el "brillante doble" encargado por el Cardenal Mazarino († 1661), de quien tomó el nombre la nueva talla.

Desde el siglo XVII se emplea la denominación brillante para describir las tallas redondas facetadas más perfeccionadas de cada época. Tiene corona (la parte superior), filetín (borde) y culata (parte inferior, de perfil triangular). Los gemólogos prefieren reservar esta denominación para aquella talla realizada científicamente, que aprovecha la refracción del diamante, según los estudios de Tolkowsky en 1919, Tillander y otros gemólogos. La base científica para el corte brillante se fundamenta en que el diamante presenta sus propios planos de exfoliación[77], de forma que se puede obtener un octaedro perfecto. El brillante actual tiene 33

[73] El famoso diamante Sancy ha pertenecido también a Jacobo I, rey de Inglaterra, al cardenal Mazarino, a Luis XIV y Napoleón I. CLAYTON, Stanton B.: "Diamantes Eternos", Historia y Vida, nº 174. Barcelona, 1968, p. 85.
[74] Ward, A. *Rings through the ages*. Nueva York, 1981.Págs. 93-95.
[75] HUGHES, Graham: *The art of jewelry*… op. cit., p. 92.
[76] MALTESE, Corrado: *Las* técnicas… op. cit., p. 73.
[77] Idem, p. 73.

facetas en la parte superior y 24 ó 25 en la inferior. Las tallas antiguas se denominan en España "talla roca". El autor del corte brillante se atribuye al veneciano Vincenzo Peruzzi[78], aunque otros sitúan su origen en París, en las últimas décadas del XVII[79]. Peruzzi consiguió precisión y buen pulido con una maquinaria sencilla. Ya desde este momento Ámsterdam fue a la cabeza en el corte de diamantes. Llega a ser tan conocido que se estudiaba en la Enciclopedia de D. Diderot y se emplea para todos los diamantes de fines del XVIII. Según Hughes, ello es representativo de los nuevos tiempos, como resultado de la una tecnología impersonal. Se montaban sobre plata para producir efecto de mayor tamaño y realzar la blancura de la piedra.

El origen de los diamantes que circulaban hasta 1725 se sitúa en la India, en las famosas minas de Golconda sobre las que escribió Tavernier (1605-89), al que hemos referencia en páginas anteriores. Gracias a él conocemos los orígenes de un diamante excepcional, procedente de estas minas: el Gran Mogol[80], diamante mítico muy vinculado al siglo XVIII y personajes notables como Catalina la Grande. El Gran Mogol fue propiedad de *sha* Jahan, constructor del Taj Mahal, quien ya poseía de otro mítico diamante conocido como Koh-i-Noor. Cuando se encontró pesaba 787 quilates, y tras ser tallado bajó a 280. Tras el ataque persa a la cuidad de Delhi, en 1739, se pierde su pista. Algunos piensan que el Koh-i-Noor (106 quilates) es un trozo del Gran Mogol[81], y hoy pertenece a la Corona Británica. Sin embargo, otros piensan que puede ser la misma pieza conocida como "Orloff"[82] (u "Orlov"), que pasó a ser propiedad de Catalina II la Grande. Le fue regalado por el príncipe ruso Grigory Orlov en 1774. Este personaje había sido uno de los conspiradores que provocaron la caída del marido de Catalina II, Pedro III, en 1762, y proyectaba casarse con la reina. Ella lo hizo engastar en su cetro. Hoy se conserva en el Kremlin y pesa unos 200 quilates. Si bien el peso es distinto, el Gran Mogol y el Orlov proceden de Golconda y la forma de ambos es muy parecida.

Una vez agotadas las minas de diamantes de la India, tomaron el relevo las minas de Brasil. Al principio su producción no fue acogida en Europa porque se dudaba de su calidad, por lo que los marchantes las traían incluso a través de la India, aunque procedían de Brasil. En la década de los cincuenta del siglo XVIII se había aceptado plenamente el diamante brasileño y se importa en grandes cantidades, por lo que se reduce su precio –de ahí que se encuentren joyas con gran profusión de diamantes– .

Contemporáneamente se puso de moda el crisoberilo, una piedra transparente de color amarillo o verde, con un brillo graso, así como colocar una hoja de metal coloreado bajo el diamante, para lograr un tono pastel

---

[78] HUGHES, Graham: *The art of jewelry…* op. cit., p. 92.
MALTESE, Corrado: *Las* técnicas… op. cit., p. 73.
EVANS, Joan: *A History…* op. cit., p. 152.
[79] PHILLIPS, Clare: Jewelry… op. cit., p. 102
[80] HUGHES, Graham: The art of jewelry… op. cit., p. 92. PHILLIPS, Clare: Jewelry… op. cit., p. 102.
[81] CLAYTON, Stanton B.: "Diamantes… op. cit., pp. 78 y 80.
[82] ANDREWS, Peter: Las joyas de la Rusia Imperial. Barcelona: Folio, 1999, pp. 44-45.

muy del gusto del naturalismo romántico del rococó[83]. Madame de Pompadour tuvo un aderezo completo con diamantes con láminas de tonos rosa, verde y amarillo.

Si los diamantes son protagonistas de las joyas de noche durante todo el siglo XVIII europeo, para las joyas de día se prefiere las piedras semipreciosas. En los Países Bajos, desde el siglo XVII, se habían hecho aderezos de ámbar montado en plata sobre una lámina roja para producir un efecto rosado Se hicieron preciosos aderezos de día en ágatas, malaquita y feldespato. Las piedras semipreciosas eran llevadas tanto por mujeres modestas como por emperatrices: entre 1770-1790 en el catálogo ruso de joyas de la Corona se incluía un gran número de piezas realizadas en cristales ahumados, granates, perlas de río y ágatas.

Los granates se ponen de moda durante todo el siglo XVIII[84]. Se corta en hojas finas y con mutua de oro, y en ocasiones sobre láminas metálicas que realzaban el brillo. Entre 1750 y 1770, los joyeros emplean los granates para hacer flores y lazos con elegantes resultados. Después de c. 1770, la joyería de granates es más simple y geométrica en su diseño, ya que va dejando paso al taller, que se ha lanzado a la producción en masa.[85]

No debe considerarse que los granates se utilizaron como una alternativa económica al rubí, como piedra de menos calidad para joyas de poca enjundia tal como se deduce de algunas piezas extraordinarias de joyería, tal como una preciosa cruz de la Orden Portuguesa de Cristo propiedad de la Hispanic Society de Nueva York[86].

---

[83] PHILLIPS, Clare: Jewelry… op. cit., pp. 109-112.
[84] CATÁLOGO: *Seven thousand years of jewellery*. London: Hugh Tait, British Museum Press, 1986, pp. 183-185.
[85] EVANS, Joan: *A History*… op. cit., p. 158-159.
[86] Está realizada en plata y plata dorada, con granates en talla de mesa cubriendo una cruz latina con extremos a modo de triángulos obtusángulos y zafiros con lámina blanca, que decoran el interior de los brazos de la cruz con sendas líneas. Se completa con un penacho con flor circular de doble orla de pétalos, sobre una lazada redondeada de nudo ovalado, y con hojitas lanceoladas, cubiertas de pequeñas piedras blancas. Estas mismas hojas ocupan el espacio entre los brazos de cruz. Por el tipo de cruz, de la que tenemos noticias a través de los escritos del viaje de Twiss por la Península Ibérica, así como por el tipo de decoración vegetal tan naturalista y el modelo de lazo, hay que fecharla de la segunda mitad del XVIII. Existe una imagen publicada por MULLER, Priscilla: Jewels… op. cit., p. 167, Lám 251.

c) Otras técnicas de la joyería: el nacimiento de la bisutería. El vidrio y las pastas: cristal de strass y opalina. Los metales no preciosos: latón y acero. El esmalte, los falsos camafeos y las perlas artificiales

Pensamos que la bisutería es un elemento muy destacable, aunque en principio no parece un tema directamente relacionado con nuestro estudio, pues gracias a ella se introducen nuevas tendencias y estilos en la joyería debido a que permite mayor libertad al no precisar materiales demasiado costosos. La bisutería proporciona una excelente oportunidad para ensayar con gran variedad de diseños, tamaños y colores sin que sea tan gravoso como trabajar con oro o con piedras preciosas -que son sustituidos por la plata y el vidrio.

La moda de los vidrios o pastas, proveniente de Francia, se impone desde aproximadamente 1680 y perdurará hasta principios del siglo XIX en el medio rural. La bisutería al principio era bastante cara, y reinas y grandes damas las utilizaban. Con el paso del tiempo se van popularizando y van bajando sus precios debido a la paulatina desaparición de los gremios, la liberalización de precios, y los avances de la industrialización en Inglaterra y en Francia. En Inglaterra la bisutería se extiende con rapidez, por la posibilidad de encontrar diseños actualizados y de buena calidad a bajo precio, aunque también puede deberse a un factor cultural, que apuntamos en páginas anteriores: que la riqueza está más repartida y, por tanto, *las joyas se llevan más por su efecto que por su realidad*, como afirma Hughes[87].

Aunque España quedara rezagada ante el fenómeno industrializador, el uso de la bisutería también se extiende. A la decadencia del gremio sustituye el auge de las Academias, que lucharán por un arte de calidad, pero perderán toda su influencia en lo que se refiere a la calidad que debía exigirse a las joyas. Pese a las continuas prohibiciones legales, recogidas por Sempere y Guariños en su *Historia del Luxo y las leyes suntuarias en España* (1773), las mujeres hacían oídos sordos y las piedras falsas consiguen sobrevivir. En efecto, la utilización de vidrios es en muchos casos lo que ha permitido que se conserven algunas piezas de esta época, que son relativamente escasas hoy día. Ello se explica por el hecho de que, al tener un reducido valor intrínseco, no se volvían a utilizar los materiales ni se cambiaba montura. Un buen ejemplo que ilustra este aspecto sobre la bisutería es una joya de pecho conservada en el Museo Nacional de Artes Decorativas[88], compuesta por un marco de filigrana de oro con vidrios verdes engastados en uñas. Alberga un esmalte de la Virgen con el Niño. Aranda lo sitúa cronológicamente entre finales del siglo XVII y principios del XVIII. El tipo de esmalte y por el modo de engastar los vidrios lo acerca al XVIII, pero la forma apaisada es más propia del XVII. A nuestro modo de ver, demuestra ser una joya con evidentes innovaciones en la montura, por lo que se aleja de los

---

[87] HUGHES, Graham: *The art of jewelry*… op. cit., p. 90
[88] ARANDA HUETE, Amelia: *La joyería en la Corte*… op. cit., nº cat. 25.

llamados "modelos populares". Con este ejemplo se puede deducir que los vidrios no son siempre las gemas de los pobres, como se suele pensar. Así mismo, es significativo el hecho de que Kaspar Lehmann, joyero de la corte en Bohemia, en el XVII, cortara tanto gemas como cristal[89]. Por tanto, el vidrio, y la bisutería en general, no siempre es sinónimo de joya deleznable o de mala calidad puesto que el valor artístico de las obras no depende del valor económico de los materiales.

Se conseguía distintos colores y tonalidades en los vidrios según el tipo y la cantidad de óxido metálico añadido. El vidrio presenta una gama de colores que suele ir del verde al marrón, por la presencia de componentes de hierro en la arena. La importancia de los colorantes era enorme entre los siglos XII y XVI en la producción de vidrieras, sin embargo no se conocía con precisión el comportamiento de las sustancias colorantes, tanto en relación con los componentes del vidrio como con los cambios de temperatura, hasta la aparición de un estudio exacto sobre estos aspectos a mediados del siglo XVII.

En esta misma época se consiguió el color rubí, introduciendo polvo de oro (si bien este fue reemplazado por el óxido de cobre, en el siglo XIX)[90].

George Frederic Strass[91] (1701-1773), joyero de Luis XV, crea un tipo de pasta dura con una alta proporción de componentes de plomo. Es muy luminosa y transparente, su dureza permite ser tallada y pulida al igual que un diamante. Otra ventaja del cristal de Strass es que es posible añadirle sustancias colorantes para imitar otras piedras preciosas. Las fuentes difieren sobre la autoría de este cristal y afirman que el padre del invento fue Joseph Strass, joyero de Viena, cuya primera producción tuvo lugar en 1738 o en 1758, –según, de nuevo, las distintas fuentes–. Conocidos son los intentos por prohibir el cristal de strass en los distintos países europeos a través de normativas: en España vigentes desde siglos atrás a través de las distintas corporaciones de plateros o la prohibición del strass por la emperatriz María Teresa I de Austria. Pero su demanda no hizo sino crecer en todo el continente, por lo que se convirtió en el *sustituto del diamante para los pobres*[92], según la denominan algunos autores. El cristal de strass se extiende también a España en la segunda mitad del

---

[89] HUGHES, Graham: *The art of jewelry*… op. cit., p. 93.
[90] Sirva de ejemplo un joyel, procedente del mismo Museo de Arte Decorativas publicado por ARANDA HUETE, Amelia: *La joyería en la Corte*… op. cit., nº cat 36. Presenta vidrios rojos y blancos engastados en plata, así como copete y rosa (al igual que los modelos del XVII). Tiene forma oval con marco calado y una imagen de la Inmaculada pintada sobre pergamino. Por las formas estilizadas y su reverso liso, data de mediados del XVIII.
[91] WAGNER DE KERTESZ: *Historia Universal de la Joyas*. Buenos Aires: Centurión, 1947, p. 517.
PHILLIPS, Clare: Jewelry… op. cit., p. 116.
HUGHES, Graham: *The art of jewelry*… op. cit., p. 93.
EVANS, Joan: *A History*… op. cit., p.151.
ARBETETA MIRA, Letizia: *La joyería española*… op. cit., p. 63.
MALTESE, Corrado: *Las* técnicas… op. cit., pp. 144 y 153.
[92] HUGHES, Graham: *The art of jewelry*… op. cit., p. 93.

siglo XVIII, muestra de ello es un aderezo catalán formado por pendientes y colgante de pecho de Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias González Martí[93], con cristales tallados de strass sobre estupendas monturas de plata.

En cualquier caso, la contribución de Strass fue importante como lo demuestra el hecho de que en 1767, se crea el gremio de joyeros de bisutería en Francia, que estaba integrada por hasta tres mil artífices. Este aspecto nos parece especialmente paradójico pues una de las principales atribuciones de las corporaciones de plateros era velar por erradicar los materiales "falsos" o de baja ley (en el caso del metal), así que la creación del gremio de la bisutería parece un intento por elevar la categoría de lo que se entendía como una falsificación y equipararse a los artífices de joyas de oro y plata. No menos curioso nos resulta el hecho de que este gremio surge en unas fechas en las que los gremios tradiciones están en franca decadencia. Si bien, nos parece que precisamente por la decadencia de la corporación tradicional es posible crear crea una nueva corporación para reanimar y reactivar el Arte de alguna extraña manera. De lo que no cabe duda es que supone un intento de liberarse de un complejo de inferioridad que al principio tuvo el modelo industrial –objetos fabricados en grandes cantidades a precios económicos– propio de la producción de bisutería.

La función de la pasta era en principio imitar a las piedras preciosas, pero después va adquiriendo carácter propio. La pasta de venturina era de color amarillo canela o ámbar y en él aparecían menudísimas pajitas que parecían de oro. Llegó a ser más brillante que su prototipo natural al colocarle debajo una lámina azul (cosa que no se hacía con la piedra natural). El horno muranés de los Miotti en el siglo XVIII realizaba ejemplares en los que sí se hallaba presente el oro en polvo. Es posible que se conserve algún modelo, sin embargo la joyería italiana está muy poco estudiada, de ahí que sólo podamos hacer referencia a su existencia sin poder aportar muestras ilustrativas. En Venecia y Bohemia también se hizo pasta de gran fama por su calidad. En la Inglaterra de 1676, George Ravenscroft, fabricante de cristal en la Savoy Glasshouse de Londres, había hecho experimentos por lograr un cristal que pudiera imitar al diamante. George Wickes, famoso orfebre de la corte, vendía joyas con su socio, Netherton, y anunciaban en 1759 en su tarjeta comercial variedad de trabajos con piedras falsas[94].

En Francia y en Inglaterra, aunque en menor medida, se hace pasta de opalina, a imitación de ópalos, de un tipo rosado. Tuvo su auge durante la segunda mitad del siglo XVIII, por lo que sus características formales son las típicas de la época: pendientes de tipo *girandole*, moños de varias lazadas y el protagonismo indiscutible de las piedras. Se conseguía colocando un cristal azul claro, con un efecto como de leche, sobre una hoja de color rosa. Perviven algunos ejemplares, que combinan opalina y diamantes, como los que muestran las

[93] ARBETETA MIRA, Letizia: *La joyería española*… op. cit., nº cat. 139.
[94] HUGHES, Graham: *The art of jewelry*… op. cit., p. 93.

publicaciones de Evans[95] y de Phillips[96], de origen inglés y francés, respectivamente. No tenemos noticias del uso de estos materiales en España.

En cuanto a los metales no preciosos de los que se sirven los joyeros del siglo XVIII se encuentra el latón. En inglés (*pinbeck*) tomó el nombre de su creador, el relojero Christopher Pinbeck[97] (†1732), que consigue una aleación de cobre y zinc. Al ser un material barato se podían realizar catalinas[98] o *chateleines* y cajas de reloj a buen precio, a imagen de aquellos que hacía el relojero suizo G. M. Moser (1706-1783), afincado en Londres. El acero cortado[99] es, entre los metales no preciosos el de mayor difusión. Se produce en Inglaterra desde principios del siglo XVII y es exportado al resto de Europa. Con este metal se hacen botones, lentejuelas y cadenas pero, fundamentalmente, permitía realizar una técnica consistente en pegar numerosas esferillas facetadas muy juntas sobre una placa de acero. Estas diminutas esferas se llamaban *marcasitas*. Las joyas con marcasitas son piezas con pequeñas aplicaciones de pirita, mineral de color dorado grisáceo oscuro. Estas tienen un brillo metálico y podían ir montadas en acero o en plata. Normalmente, se tallan en forma de pirámide de seis facetas con perímetro circular. Por ser piedras delicadas, no soportan temperaturas elevadas y sólo pueden ser engarzadas a mano, lo que haría de estas joyas un verdadero trabajo artesanal. Debido a que su base es plana, generalmente se pegan en lugar de ser engarzadas, lo que baja considerablemente el costo de fabricación. Originalmente era una técnica de herreros que se refinó y que, para aumentar el brillo de las esferitas, se combinaba con pirita, cristales, perlas y placas de cerámica o esmalte.

Mathew Boulton es considerado uno de los pioneros de la industria británica del acero del XVIII. En 1762 se asociaron Boulton y John Fothergill, creando su negocio de joyería en acero facetado en el Soho londinense. Tal fue el éxito logrado que se extienden a Birmingham, Sheffield y Wolverhampton. Consiguió hacer baratijas accesibles a todo el mundo. Influyó en sus seguidores haciendo caer en la cuenta de la importancia de un buen diseño, aunque se trabajara con un material de poco valor. Este metal no permitía tanta delicadeza en la manufactura como el oro, aunque se empleó para empuñaduras de espadas y para montar los famosos esmaltes de Bilston[100].

---

[95] EVANS, Joan: *A History…* op. cit., p. 159 y lám. XII.
[96] PHILLIPS, Clare: Jewelry… op. cit., p. 116 y fig. 92.
[97] Ibídem, p. 118. Y HUGHES, Graham: *The art of jewelry…* op. cit., p. 93.
[98] elemento rectangular del que parten cadenas con enganches para el reloj y dijes como una llave o un sello. Se sitúan en la cintura, tanto de hombres como mujeres.
[99] HUGHES, Graham: *The art of jewelry…* op. cit., p. 93-94.
EVANS, Joan: *A History…* op. cit., p. 164.
PHILLIPS, Clare: Jewelry… op. cit., p. 118.
[100] Durante la segunda mitad del siglo XVIII vivió un inesperado desarrollo la ciudad de Bilston, Inglaterra, donde florecieron negocios familiares dedicados a esta actividad. Tenemos referencias de un raro estudio relativo a esto por Cope, Tom, *Bilston Enamels of the 18th Century*. Su actividad se extiende hasta el siglo XX. Se realizan esmaltes similares a la porcelana, para cajitas, como otros esmaltes que imitan a los camafeos.

El Museo Correr de Venecia conserva una cadenita de reloj y un *chateleine* realizados ambos en acero[101], datados del XVIII, y que ilustran la expansión de los trabajos en acero. En Francia el acero cortado se usaba para botones y hebillas. En 1780, un inglés, Sykes, se establece en el *Palais Royal* para presentar sus trabajos en acero cortado. Este material tuvo un papel importante en la llamada "anglomanía", que invadió la moda europea en la década de los ochenta[102]. Inglaterra es la cuna de la Revolución Industrial, circunstancia encuentra resonancias en la joyería, que asimilará los ideales y estética neoclásica. Se inicia así un nuevo capítulo en la historia y el arte europeos, superando incluso la Revolución de 1789.

Al igual que la filigrana vivió un renacer durante el siglo XVIII, otra técnica tradicional que alcanzó gran preponderancia en esta época fue el esmalte.

En España se esmalta revés de las joyas en el siglo XVII y hasta mediados de la segunda década del XVIII, aproximadamente. A partir de ese momento el metal en el revés se deja visto o sobredorado, con una suave decoración cincelada vegetal o geométrica –que a partir de mediados del XVIII desaparecerá dejando el revés de las joyas completamente liso–. El tipo de esmalte que se emplea en el revés de las joyas es el pintado sobre blanco, llamado "a la porcelana" [103]. Esta técnica surge a mediados del siglo XV, con un origen geográfico incierto, quizá procede de Limoges (Francia) o de Italia. Se obtiene aplicando sobre una base metálica, una mezcla de sílice, minio, sosa y potasa, reducidos a polvo fino. Se pinta con otros esmaltes traslúcidos de color negro, púrpura, rosa, azul o turquesa y se concluye con una fusión indirecta (no se expone el metal directamente al fuego), para que la licuación de los componentes vítreos permita la adhesión al metal.

En España se conservan joyas y, más interesante aún, dibujos donde se muestra no sólo el frente de la pieza sino el diseño del el esmalte del revés. Así los encontramos en los dibujos propuestos para el examen de maestría del llamado Primer Libro de Exámenes de Sevilla[104]. Es estos dibujos se muestra un eje vertical para separar la representación del frente y el revés de las joyas, costumbre propia de la segunda mitad del XVII. En el Segundo Libro de Exámenes de Sevilla desaparece el eje vertical del dibujo, dado que ya no se esmalta el revés.

En Europa, hacia el final del XVII, el esmalte se vio influenciado por la moda de las flores, como último recuerdo de la "tulipomanía" de la década de los cuarenta y los gustos de Versalles. Se utilizó el esmalte

---

[101] WAGNER DE KERTESZ: *Historia*… op. cit., p. 499.
[102] PHILLIPS, Clare: Jewelry… op. cit., p. 118
[103] MALTESE, Corrado: *Las* técnicas… op. cit., p. 187-193.
[104] SANZ SERRANO, Mª Jesús: *Antiguos dibujos*… op. cit., figs. 1-5.

de colores transparentes[105] para dar naturalismo a ciertas joyas que imitaban ramos de flores, como el perteneciente a la Virgen del Pilar conservado en el Museo Victoria y Alberto de Londres. El esmalte "a la porcelana" fue el que se empleaba era la realización de retratos miniados, que solían enmarcarse ricamente con oro y, en ocasiones, piedras preciosas. Los retratos miniados también se aplicaban preciosas cajas de oro y a tapas de relojes.

Estos retratos miniados de esmaltes constituían el regalo diplomático más usual entre todos los reyes europeos, de modo que se encuentran ejemplares de cajas con retratos de Luis XIV (1638-1715), Luis XV (1722-1774) y el Cardenal Richelieu[106], rodeados de diamantes, así como de Federico el grande, rey de Prusia, o de la reina Catalina la grande de Rusia, realizadas en la década de los ochenta del siglo XVIII. En España existen referencias de este tipo de cajas que se entregaban como regalos diplomáticos[107].

Algunos estudiosos encuentran diferencias estilísticas entre las cajas francesas y las prusianas. Las cajas francesas son de forma circular y los diamantes forman un hilo alrededor del retrato, de estilo apegado al barroco. Mientras que las cajas pertenecientes al rey Federico, tienen formas irregulares tendentes al óvalo, con diamantitos que adornan una decoración vegetalizada, más cercano al rococó. En España se conservan algunas de estas cajas francesas en el Museo Lázaro Galdiano[108], una de ellas está fechada (1778) y lleva un disco con el retrato de Aurea Carafa[109] –en ambos casos son dos cajas de costura– .

Uno de los más bellos ejemplos de las creaciones inglesas son los camafeos. Los camafeos, tan admirados en la Antigüedad, se ponen de moda con las nuevas corrientes neoclásicas, que en sus inicios fue paralelo al gusto rococó. Al principio se hacen grisallas que imitan a camafeos, eran muy valoradas, pero de elevado costo. Ello hizo que se buscaran opciones más económicas. En Bilston, anteriormente citado, se desarrolló una importante industria de camafeos, realizado en esmalte pintado con cabezas clasicistas (con dioses como Júpiter, Baco, Cupido y Psique). Tenían el aspecto de las grisallas sobre un fondo púrpura oscuro[110].

---

[105] HUGHES, Graham: *The art of jewelry*… op. cit., p. 92.
[106] WAGNER DE KERTESZ: *Historia*… op. cit., pp. 500 y 509.
[107] Véase ESPINOSA MARTÍN, Carmen: «El retrato- miniatura… op. cit., pp. 264-268. Y EZQUERRA DEL BAYO, Joaquín: «Regalos… op. cit., pp. 51-57.
[108] CAMÓN AZNAR: *Guía abreviada del Museo Lázaro Galdiano*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1954, pp. 41-42.
[109] Integrante de la dinastía napolitana fundada por Gregorio Caracciolo en el siglo XII. Uno de sus miembros más destacados fue el papa Pablo IV (1555-1559).
[110] véase el ejemplar publicado por EVANS, Joan: *A History*… op. cit., p. 164 y lám. 164ª.

A partir de 1770, Josiah Wedgwood[111] aprovecha la técnica del acero cortado, iniciada por Boulton, para la creación de placas con una figura blanca montada sobre un fondo de color. Publicó su catálogo de camafeos para anillos y pulseras, así como otros más grandes para la decoración de paredes de *cabinets*. Los pequeños se vendían sueltos, o en juegos de placas montados en cuidadas cadenas de oro de 3 o más piezas. Los mejores camafeos eran estos que se montaron en oro y servían para adornar *chateleines*. Los temas habituales eran los dioses de la Antigüedad o los signos del zodiaco. Además anunció que copiaría camafeos de colecciones privadas y las reproduciría –lo cual, desde otro punto de vista, es indicio de la mentalidad democrática británica–. Gozan de una aparente simplicidad, pero su diseño es bastante sofisticado en el modo de hacer la montura o la cadena. Se hizo tan popular que pronto fue copiado por las dedicadas porcelanas de Sevres, en Francia, y de Meissen, en Alemania.

James y William Tassie[112], tío y sobrino naturales de Glasgow, se dedicaban a clasificar gemas según las enseñanzas de profesores de Física de Dublín. Desde 1766, en Londres, se lanzaron a la producción de un nuevo tipo de camafeos en cristal, tomando como modelos camafeos de coleccionistas de antigüedades. En 1791, proponían hasta quince mil modelos distintos. Catalina la Grande de Rusia, cuya fama de avariciosa no es gratuita, encargó un juego completo, de varios cientos, que ocasionalmente fueron montados en sus sortijas.

Al igual que se imitan metales preciosos, gemas y camafeos, se crean perlas falsas. Las perlas eran muy apreciadas particularmente en el barroco del siglo XVII, debido al contraste de su brillo pálido sobre las ropas de color oscuro que se llevaba en la época. En el XVIII, la afición por las perlas lleva a lucirlas en hilos de perlas en el pelo, cuello y muñecas, pendientes largos, y broches para el corpiño, la cintura y las mangas. Jacquin[113], un fabricante parisino de cuentas de rosario, consiguió hacer perlas falsas en la segunda mitad del siglo XVIII, disolviendo escamas de pescado en un líquido alcalino, que servían para cubrir bolitas de cristal. Se obtenía el aspecto nacarado de las perlas. Ni que decir tiene que se extendieron por toda Europa, incluyendo España, en la que las perlas viven un momento de apogeo en el último tercio del XVIII[114].

A través de este capítulo se ha presentado pues una visión panorámica de la joyería de la segunda mitad del siglo XVIII, más allá las corporaciones gremiales españolas y sus normas, que sirve para enriquecer la realidad

---

111 PHILLIPS, Clare: Jewelry… op. cit., p. 120 y lám 96.
EVANS, Joan: *A History*… op. cit., p. 164 y láms. 164d y 165a-b.
112 PHILLIPS, Clare: Jewelry… op. cit., p. 120.
EVANS, Joan: *A History*… op. cit., p. 164
113 WAGNER DE KERTESZ: *Historia*… op. cit., p. 517.
114 ARBETETA MIRA, Letizia: *La joyería española*… op. cit., p.63.

del Arte de la platería de oro. Hemos visto cómo en Europa se desarrollan usos, costumbres, maneras y tecnologías que llegaron a España y tuvieron influencia de diversa manera. La influencia extranjera se hace así mismo patente en el hecho mismo de la extinción de las Congregaciones de plateros en el siglo siguiente, en la propia moda que se luce en los retratos pictóricos o los ejemplares que se conservan en los museos. Bien es cierto que esta influencia europea será en ocasiones sólo relativa y siempre limitada a las capas más altas de la sociedad –que resultan más permeables a las influencias estilísticas foráneas–, no obstante con posterioridad y de manera paulatina terminan también influyendo sobre la joyería popular.

Capítulo III. Colecciones de dibujos

En el presente estudio se recogen diversas colecciones de dibujos seleccionadas por su cronología. La naturaleza de los dibujos viene determinada por su finalidad. En base a ésta distinguimos varios tipos de dibujos de joyas[1].

En primer lugar, hemos de hablar del panorama del diseño de joyas en el resto de Europa, para después centrarnos en el diseño español distinguiendo los diseños por su finalidad.

Los diseños en Europa. Una breve panorámica desde el siglo XVI al XVIII

Existe un conocimiento muy parcial de las colecciones de dibujos europeas en general. No existe bibliografía en español y las noticias que se dan en las publicaciones en nuestro idioma se limitan a la famosa obra de Lanllier y Pini[2] que se cita de forma recurrente quizá por ser la más reciente, accesible y general. Estos autores citan a una buena nómina de artistas que realizaron diseños de joyas, tanto en dibujo como grabado. Así pues citan nombres como Daniel Mino, Friedrich Jacob Morison, Balthasar Moncornet (1600-1668), Gilles Legaré (*Le livre des ouvrages d´orfevrerie fait par Gilles Legaré*), del siglo XVIII a L. van der Cruycen (*Nouveau Livre de desseins concernant la joaillerie,* 1770), Pierre Pouget[3] (*Pierres précieuses*, 1762), Maria (*Premier livre de dessins de joaillerie et bijouterie inventés par Maria et gravés par Babel*, c. 1765), Mondon (*Premier livre des pierreries pour la parure des dames*) o Sebastiano Meyandi (1755). Algunas de estas obras fueron publicados por Lanllier y Pini conocedores de la gran importancia de los diseños.

En definitiva, no conocemos títulos traten específicamente el tema de los dibujos y los grabados europeos. Existe, sin embargo, una cierta cantidad de bibliografía en alemán[4] sobre autores alemanes, puesto que en este país la estampación de tenía una arraigada tradición.
Si hoy conocemos una buena nómina de plateros desde el siglo XVI en diversos países europeos es gracias a la

---

[1] Este concepto ya fue avanzado en nuestra publicación PÉREZ RUFÍ, María Isabel: «La influencia italiana en la joyería andaluza del siglo XVIII». En *Actas del Congreso Internacional Andalucía Barroca.* Vol. I. 2007, pp. 385-392.
[2] LANLLIER, Jean; PINI, Marie: *Five Centuries of Jewelry*. New York: Arch Cape Press, 1983.
[3] Reeditado modernamente como POUGET, Jean-Henri-Prosper (17..-1769): *550 [five hundred and fifty] authentic rococo designs and motifs for artists and craftspeople* [Texte imprimé] / Jean-Henri-Prosper Pouget. New York: Dover, 1994.
[4] HEFNER-ALTENECK, Jakob Heinrich von: *Deutsche Goldschmiede-Werke des 16. Jahrhunderts*. Frankfurt a. M: Keller, 1890.
LEIDINGER, Georg: *Katalog der Wittelsbacher-Ausstellung im Fürstensaale der Kgl. Hof- und Staatsbibliothek. Herzog Albrecht V., der Gründer der Bibliothek, mit seiner Gemahlin Herzogin Anna beim Schachspiel (Aus dem Kleinodienbuch der letzteren, Cod. icon. 429, gemalt von Hans Mielich 1552).* München: Königliche Hof- und Staatsbibliothek, 1911.
HACKENBROCH, Yvonne: *Jewellery of the court of Albrecht V at Munich*, 1967.

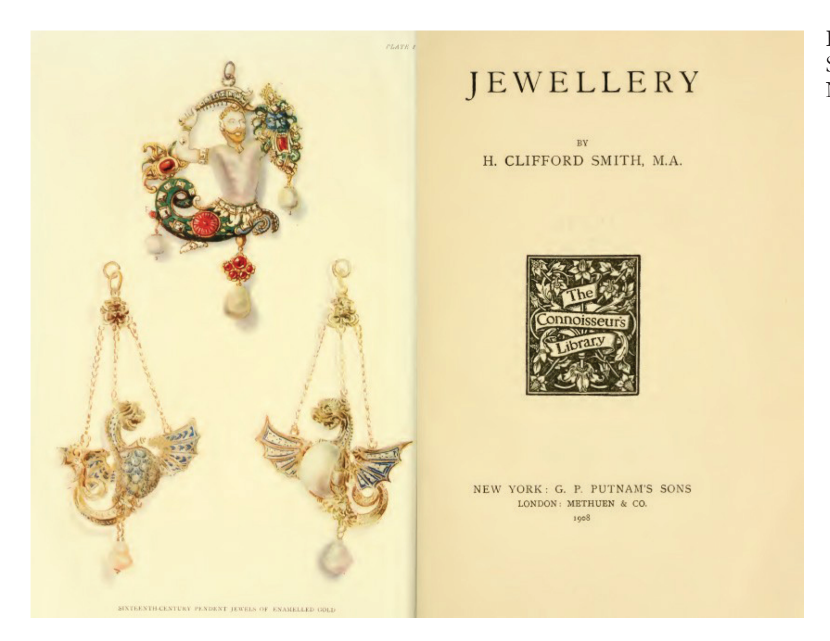


Fig. 1.
SMITH, Harold Clifford: *Jewellery* [1876]. New York: G.P. Putnam's, 1908.

obra de Harold Clifford Smith[5], *Jewellery*, que fue publicada en 1908 y, pese a la dificultad añadida que supone la pérdida de documentación debido a los avatares históricos, hoy día sigue siendo una obra de referencia. Por ello, nos apoyaremos en el texto de Smith para ir recomponiendo una breve historia del dibujo y el grabado de diseños de joyas europeo que confrontaremos con una búsqueda de documentos actualizada para comprobar qué ha logrado conservarse en las principales instituciones europeas dedicadas a ello más de un siglo después. Es decir, nuestra búsqueda se focaliza en los principales centros europeos de custodia de documentación gráfica como son el Museo Victoria y Alberto de Londres, la Biblioteca Nacional de Francia, la Biblioteca Nacional de Alemania, la Biblioteca Estatal de Baviera, el Museo Británico y el Museo de Artes Decorativas de Viena (MAK). La selección de estas instituciones se hace en base a la envergadura de la propia institución, su antigüedad y su reconocida solvencia investigadora. Además estas instituciones disponen de un rico catálogo documental online que no solo proveen de una localización catalográfica sino que en muchos casos incluso está disponible para su visualización y descarga digital. Sin más preámbulos comenzamos esta revisión de los principales autores de grabados y dibujos europeos.

En Alemania se conoce la existencia de grabadores como Peter Flotner de Nuremberg[6], quien realizó modelos para orfebres tallados en piedra y madera de boj. A partir de estos moldes llamados *plaquettes* –de los hasta 1876 habían sobrevivido ejemplos originales– se reprodujeron en piezas en plomo y que fueron utilizados como patrones para artesanos de la misma manera que los grabados de ornamento. Los modelos de Flotner, fueron emitidos principalmente para plateros y ejerció una influencia considerable en sus producciones. La costumbre de conservar pieza fundidas en plomo era una recomendación de Cellini en su *Tratados de orfebrería, escultura, dibujo y arquitectura*. Algunos de los grabados de Peter Flotner han pervivido hasta nuestros días y se conservan en el Museo Victoria y Alberto de Londres[7]. Además de los diseños grabados de Flotner, pocos diseños grabados para joyería son anteriores en la fecha de 1550.

[5] SMITH, Harold Clifford: *Jewellery [1876]*. New York: G.P. Putnam's, 1908.
https://ia801008.us.archive.org/18/items/jewellery00smith/jewellery00smith.pdf
(Disponible en internet a 3 de junio de 2015)
[6] SMITH, Harold Clifford: *Jewellery*, op. cit., pp.193-194
[7] http://collections.vam.ac.uk/search/?q=Peter+Flotner+&category%5B0%5D=1563&narrow=1&offset=0&slug=0

Entre los más antiguos que cita Smith[8] se encuentra la *Kunstbuchlein*, o libro de patrones para el trabajo del orfebre, por Hans Brosamer (alrededor de 1480 a 1554). Ciento cuarenta y dos de estos grabados se conservan actualmente en la Biblioteca Nacional de Francia[9]. Estos grabados, que son singularmente atractivos, son de transición de estilos, con restos de diseño gótico. Recoge numerosos diseños de colgantes que tienen semejanza con los realizados por otros plateros contemporáneos, como Androuet Ducerceau, Erasmo Hornick, Mignot[10] o Aldegrever, tales como diseños para silbatos que cuelgan de una cadena, cajitas que contienen un escarbaorejas y un cuchillo para las uñas.

Heinrich Aldegrever[11] (1502-1558) realizó diseños como cucharas plegables en 1539 o, como único ejemplo de de joyas, una hebilla gótica (con fecha de 1537). La característica hoja de parra ornamento de principios del Renacimiento alemán está mejor representada aquí que en cualquier otro grabado de la época.

De estilo más moderno es Mathias Zundt[12] (1498-1586), cuyas composiciones (fechadas entre 1551-1554) se llevan a cabo con gran finura. Zundt vivió en Nuremberg; sus contemporáneos fueron Virgil Solis, el primero en diseñar una serie más ambiciosa de las joyas, y Erasmus Hornick, ambos nativos de la misma ciudad.

Fue Virgil Solis[13] (1514-1562), uno de los más hábil y prolífica del alemán *Klein-Meister*, a quien los joyeros y otros artesanos de la época le debían sus mejores inspiraciones. La hermosa serie de colgantes de Virgil Solis

---

[8] SMITH, Harold Clifford: *Jewellery*, op. cit., pp.193-194

[9] Brosamer, Hans (1506?-1554). Illustrateur. [. Oeuvre de Hans Brosamer. Recueil. Graveurs de l'Allemagne et des Anciens Pays-Bas. XVe-XVIe s École allemande. Graveurs des XVe et XVIe siècle] Notice n° : FRBNF40391164

[10] http://collections.vam.ac.uk/search/?q=Theodor+de+Bry+&place%5B%5D=313&narrow=1&offset=0&slug=0

[11] Véase DAMIANI, Sandro, ALDEGREVER, Heinrich [ca. 1555/61] [Ill.]*Incisioni di Heinrich Aldegrever nella raccolta di stampe della Pinacoteca*
Tosio-Martinengo in Brescia : catalogo / a cura di Sandro Damiani. Introd. di Gaetano Panazza. Brescia : Apollonio, 1974.
Copias del Museo victoria y Alberto de Londres:
http://collections.vam.ac.uk
Copias en la Biblioteca Nacional de Francia;
http://catalogue.bnf.fr/servlet/biblio?idNoeud=1&ID=40400206&SN1=0&SN2=0&host=catalogue

[12] SMITH, Harold Clifford: *Jewellery*, op. cit., p.194.
Se conservan tres estampas en la Biblioteca Nacional de París, Zündt, Mathis (1498?-1572?). Oeuvre de Mathis Zundt. [15..]. sig. FRBNF40392894.
Así como cinco diseños grabados de platería conservados en el Museo Victoria y Alberto de Londres. Son cinco diseños para broches (sig. E.1814-1927, E.1813-1927, E.1812-1927, E.1811-1927 y E.1810-1927): http://collections.vam.ac.uk/search/?limit=15&narrow=1&q=Mathias+Zundt&commit=Search&after-adbc=AD&before-adbc=AD&category%5B0%5D=39&category%5B%5D=53&offset=0&slug=0

[13] Se conservan dieciséis diseños de piezas de platería así como un escarbadientes de oro, piedras preciosas y esmaltes en el Museo Victoria y Alberto de Londres:
http://collections.vam.ac.uk/search/?limit=15&q=Virgil+Solis+&commit=Search&after-adbc=AD&before-adbc=AD&name%5B0%5D=9762&narrow=1&offset=0&subject%5B%5D=24521&slug=0



Fig. 2.
Colgante con Neptuno. Fundación Lázaro Galdiano. Holanda (?), s. XVI, Nº inv. 4222

se ejecuta con gran encanto y delicadeza. Llevan el carácter de una transición desde el agraciado follaje de principios para el pleno Renacimiento, con su fantasía formas arquitectónicas, arabescos, animales y máscaras grotescas humanos y figuras.

Erasmus Hornick[14] asimismo ejerció una poderosa influencia en la joyería del tiempo. Grabó en 1562 una serie de colgantes, cadenas y otras joyas de la más delicada ejecución. Según lo que pudo ver Smith[15], destacaban los colgantes en forma de nicho arquitectónico con un motivo colocado en el centro, similar a ciertas piezas que se hicieron en España[16] describe como son el prototipo de todas las joyas de esta tipo de las que nos encontramos con, posteriormente, en las huellas de el grabador flamenco Collaert[17].

En tanto que vieron la luz muchos grabados importantes en Nuremberg, una gran cantidad de joyas fue producida en Munich bajo el patrocinio de los duques de Baviera. El Duque Alberto V tuvo como pintor de

---

[14] Se conservan dos diseños grabados de espadines conservados en el Museo Victoria y Alberto de Londres, cuyos números de inventario son 5204 y 5204
Véase: http://collections.vam.ac.uk/item/O1019512/design-for-a-rapier-hilt-drawing-erasmus-hornick/
Y http://collections.vam.ac.uk/item/O1019512/design-for-a-rapier-hilt-drawing-erasmus-hornick/

[15] SMITH, Harold Clifford: *Jewellery*, op. cit., p. 194.

[16]ARBETETA MIRA, Letizia. "Dos medallones del tipo "sagrament" o "altarets". Madrid: FSCH / FLG, 2002. p. 262; *Obras maestras de la Colección Lázaro Galdiano [Catálogo de Exposición. Fundación Santander Central Hispano, 16 de diciembre de 2002 - 9 de febrero de 2003]*.
ARBETETA MIRA, Letizia. "Joyas mallorquinas y obras de Giuseppe Bruno en la colección Lázaro".*; Revista Goya* nº 287 (2002), pp. 74-75
ARBETETA MIRA, Letizia. *El arte de la joyería en la colección Lázaro Galdiano*. Segovia: Caja Segovia-FLG, 2003. p. 104, nº 66.
CAMPS CAZORLA, Emilio. Inventario del Museo Lázaro Galdiano (1948-1950).

[17] Véase los diseños conservados en el Museo victoria y Alberto: http://collections.vam.ac.uk/search/?offset=15&limit=15&narrow=1&extrasearch=&q=Hans+Collaert&commit=Search&quality=0&objectnamesearch=&placesearch=&after=&after-adbc=AD&before=&before-adbc=AD&namesearch=&materialsearch=&mnsearch=&locationsearch=
Así como en la Biblioteca Nacional de Francia, COLLAERT, Hans (1530?-1581). Illustrateurn. [Recueil. Oeuvre de Hans Collaert]. Graveur. - 16e s.-17e s.n Notice n° : FRBNF40408065.

la corte miniaturista hábil, Hans Mielich[18] (1516-1573), quien pintó en forma de inventario copias exactas en miniatura de sus joyas y los de su esposa, Ana de Austria, conserva en su tesorería. Además de estos dibujos, que se encontraban en 1876 en el Biblioteca Real de Munich, hay una serie de que entró en la posesión del Dr. von Hefner-Alteneck[19], y en su muerte en 1904 fueron adquiridos para el Museo Nacional Bávaro. Aunque la mayoría de estos dibujos de joyería, en sí mismos obras de extraordinaria belleza, eran copias de objetos ya existentes, la presencia de joyas similares a los diseños de Mielich lleva a la suposición de que el artista ejerció una fuerte influencia en los joyeros de su época. Hoy día no hemos encontrado estos diseños, tan solo tenemos noticia de una generosa bibliografía sobre estos dibujos que se guardan en la propia Biblioteca Estatal de Baviera[20]. Ninguno de los objetos reales representado por Mielich habían sobrevivido a finales del siglo XIX. Smith, sin embargo identificaba uno de estos dibujos con el collar de la Orden de San Jorge de la colección del Tesoro de la Real Hacienda (Schatzkammer) en Munich, o palacio real de los duques y reyes bávaros a lo largo de varios siglos, y que está compuesto por más de 1.250 obras de arte, incluyendo objetos únicos, como la insignia de la corona de Baviera, así como joyas y medallas, obras maestras de la orfebrería y preciosas obras de cristal de roca, piedras preciosas y marfil.

Las últimas décadas del siglo XVI vio la aparición de una nueva especie de diseño ornamental, cuyo principal defensor, Theodor de Bry[21] (1528- 1598), de Lieja, con sus hijos Johann Theodor y Johann Israel, se estableció en Frankfort-on-the-Main en 1560. Diseñó broches, hebillas y otras piezas con una rica y variada decoración de la superficie, a menudo de blanco sobre un fondo negro, compuesto por el ornamento de desplazamiento ricamente engastado con flores, frutas, grutescos y figuras de animales. El conjunto está grabado con gran brillantez del tacto.

En Países Bajos, destacó el trabajo del grabador Hans Collaert[22] (1540-1622), de Amberes, que desarrolló notable fertilidad en la producción de joyería. Los diseños de Collaert y otros grabadores de la escuela de Amberes prestan especial atención especial, hacia adornos de exuberantes cartelas con una mezcla de lacería

[18] SMITH, Harold Clifford: *Jewellery*, op. cit., p.194-195.
LEIDINGER, Georg: *Katalog der Wittelsbacher-Ausstellung im Fürstensaale der Kgl. Hof- und Staatsbibliothek. Herzog Albrecht V., der Gründer der Bibliothek, mit seiner Gemahlin Herzogin Anna beim Schachspiel (Aus dem Kleinodienbuch der letzteren, Cod. icon. 429, gemalt von Hans Mielich 1552).* München: Königliche Hof- und Staatsbibliothek, 1911.
HACKENBROCH, Yvonne: *Jewellery of the court of Albrecht V at Munich*, 1967.

[19] HEFNER-ALTENECK, Jakob Heinrich von: *Deutsche Goldschmiede-Werke des 16. Jahrhunderts*. Frankfurt a. M: Keller, 1890.

[20] Resultados a la búsqueda de Hans Mielich, en la Biblioteca Estatal de Baviera: https://opacplus.bsb-muenchen.de/metaopac/hitList.do?methodToCall=pos&identifier=100_SOLR_SERVER_1045911444&curPos=1#100

[21] http://collections.vam.ac.uk/search/?limit=15&narrow=1&q=Mignot&commit=Search&after-adbc=AD&before-adbc=AD&category%5B%5D=53&offset=0&slug=0

[22] Piezas conservadas en la Museo Victoria y Alberto de Londres:
http://collections.vam.ac.uk/search/?q=Hans+Collaert+&name%5B0%5D=60764&narrow=1&offset=15&slug=0



Fig. 3.
Diseños para collares, colgantes y arracadas.
Grabado. Hans Collaert. 1581
Museo V&A, nº: 21632:3

extravagante y de aspecto blando. Este estilo, lleno de grutescos y arabescos puso final a un mayor desarrollo de puro ornamento renacentista. Existió una serie de Collaert dedicada a los colgantes, siendo once en total, publicado en 1581 bajo el título *Monilium Bullarum inaiiriumqite icones artificiosissimce*, son probablemente el más conocido de todos los diseños para la joyería de esta época.

Uno de estos grabados, en particular, ha habido varios veces reproducidas. Es un colgante grande que pende de una cartela y coronada por una figura de Orfeo con una lira, con dos figuras femeninas sentadas. El resto de joya se compone de adornos al estilo del XVI y se remata con tres perlas de gota. Este colgante es de interés particular con respecto a las atribuciones dadas a *Cinquecento* en joyería, pues se hace atribuciones erróneas a Cellini, cuando la realidad es que la influencia de Collaert era considerable en su día y sus composiciones circularon no sólo en Flandes, sino también en Alemania y otros prominentes centros joya productoras.

Junto con Collaert había varios diseñadores menores de joyería, como Abraham de Bruyn[23] (1538-después de 1600), entre cuyos grabados son diecisiete modelos de colgantes y porciones de joyas en el estilo de la admirable Francés joyero-grabador Etienne Delaune.

En el siglo XVII al igual que los alemanes, los franceses tenían excelentes maestros. Ya desde un siglo antes uno de los *maitres ornemanistes* que destacó fue Jean Duvet[24], conocido también como el Maestro del Unicornio,

---

[23] En el Museo Victoria y Alberto de Londres:
http://collections.vam.ac.uk/search/?q=Abraham+de+Bruyn+&category%5B%5D=1563&narrow=1&offset=0&slug=0
También en la Biblioteca Nacional de Francia cuenta con una nutrida colección de grabados de Abraham de Bruyn: FRBNF40391174, FRBNF40405441. Si bien algunos de ellos están dedicados a la indumentaria de la época en Francia o en Turquía.
Sig. FRBNF41060663: http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b71002032
Sig. FRBNF41060495: http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b7100100g
Sig. FRBNF41060643: http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b7100275j
Sig. FRBNF41259191 y ss.: http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b69373991

[24] En la biblioteca Nacional de Francia: DUVET, Jean (1485?-1570?). *Illustrateur Oeuvre de Jean Duvet, Graveur et orfèvre français. 1485-après 1561* [Texte imprimé] / Jean Duvet. Notice n°: FRBNF40347009



Fig. 4.
Fig. 4. Du Cerceau, Jacques Androuet (1510-1585). Custodia.
Museo V&A, nº: E.473-1911

nació en Langres en 1485 y murió alrededor de 1562, era orfebre a Francisco I y Enrique II. Sus diseños para los pequeños objetos de uso personal en forma de volutas, flores, y el follaje, destinado a la ejecución en el esmalte, son entre los primeros grabados en *taille-douce* producidos para el propósito.

Jacques Androuet Du Cerceau (alrededor 1510-sobre 1585) trabajó principalmente en Orleans. Su prolífica producción de grabados abarca desde objetos decorativos hasta arabescos pasando por arquitectura y custodias de asiento. Evolucionó desde las forma del Renacimiento hasta el Manierismo. Sus modelos reales para joyería, la numeración más de cincuenta, comprender cierres y broches, y muchos colgantes, incluyendo pendientes.

Después Androuet Du Cerceau, el más famoso joyero de este tiempo era Etienne Delaune[25], llamado Stephanus (1518-1595). Se dice que han trabajado bajo las órdenes de Cellini durante la estancia de éste en París. En 1573 se trasladó a Estrasburgo, donde se realizó la mayor parte de su producción. Un «pequeño maestro» por excelencia, grabó con extraordinaria delicadeza una serie de exquisita diseños para joyería.

Los diseños para la joyería son los más interesantes de los grabados de René Boyvin (1525?-1626?), de Angers. Él parece haber sido influenciado por el italiano Rosso Fiorentino y otros artistas de Fontainebleau, y sus planchas de joyas y ornamento, grabados con gran habilidad, muestran un considerable ingenio y la fantasía en la combinación de piedras facetadas y perlas grandes con figuras humanas y fantásticas. Es el autor de *Le livre de bijouterie* [26]. En el Museo Victoria y Alberto de Londres se conservan varios grabados pero no dan una

En el Museo Victoria y Alberto de Londres: Museum number: E.1760-1927. http://collections.vam.ac.uk/item/O759514/coriolanus-outside-the-walls-of-design-for-a-duvet-jean/

[25] HACKENBROCH, Yvonne: "New knowledge on jewels and designs after Etienne Delaune". *The Connoisseur*, June 1966, pp.82-89. Piezas conservadas en el Museo Victoria y Alberto de Londres: http://collections.vam.ac.uk/search/?q=Etienne+Delaune&offset=0&name%5B0%5D=9666&narrow=1&slug=0

[26] Boyvin, René (1525?-1626?). Graveur: *Le livre de bijouterie* [Texte imprimé] / par René Boyvin,... ; reproduit en fac-similé par M. Amand-Durand ; notice par Georges Duplessis. Paris: Rapilly, 1876. Biblioteca Nacional de Francia : FRBNF30153198. Disponible

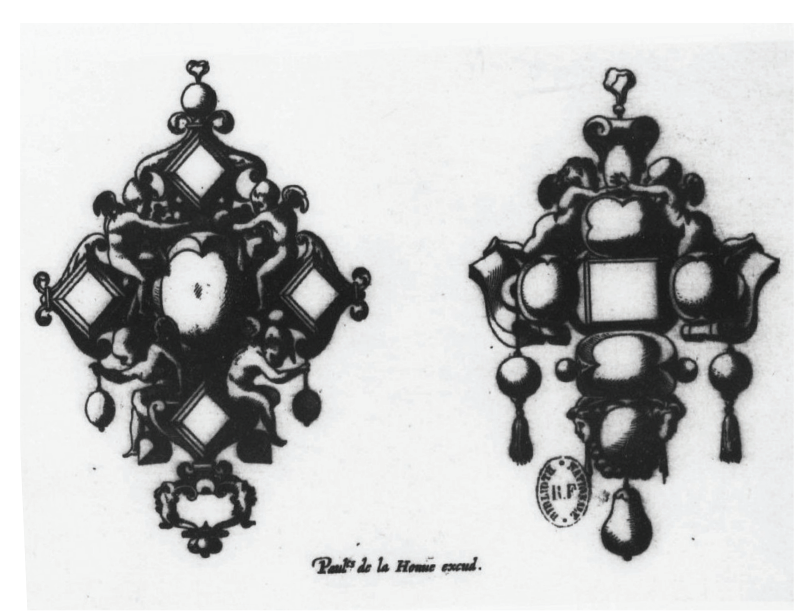


Fig.5.
René Boyvin. Colgantes. Le livre de bijouterie. S. XVI.
BNF.

atribución definitiva a Boyvin y, junto a este autor, los atribuyen a otros autores de la escuela de Fontainebleau como Léonard Thiry y Rosso Fiorentino[27] (1494-1540).

Más influyente quizá son los diseños de Pierre Woeiriot de Lorena, quien nació en 1526 y murió después de 1593. En 1555 Woeiriot se instaló en Lyón, donde produjo una gran número de grabados para joyería en su *Libro d' Annelli d' orefici de l'inventione de Piero Woeriolo de Loreno*[28]. Estos, mostrando la mayor variedad de diseño, incluyen numerosas modelos de anillos, una docena de pendientes, colgantes y otro tipo de adornos. Estas obras maestras del grabado y la composición se publicaron en Lyón en 1555 y 1561.

Afirma Smith[29] que "el carácter general de las joyas del Siglo XVIII puede mejor ser juzgado por una serie notable de diseños originales en color para tales objetos realizados por la familia Santini de Florencia. Ahora se conserva en la Biblioteca del Museo Victoria y Alberto. Esta notable colección comprende más de 382 diseños separados". Hoy día queda tan solo un diseño de peto del que el Museo[30] dice que "antiguamente se atribuía a la Familia Santini". Sabemos que una gran parte de los dibujos tenían como objeto el aderezo, o conjunto de joyas, compuesto de tres elementos de un adorno de pecho con forma de lazo, una cruz y un par de pendientes. En lugar del ornamento de pecho es a veces un ramillete en forma de V. En conjunto mostraban que las piedras preciosas habían desplazado a los metales preciosos, utilizándose el oro para las piedras de colores y la plata para los diamantes.

---

para su libre descarga en la web de la Biblioteca Nacional de Francia: http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1080372/f25.image (disponible en Internet a 2 de junio de 2015)

27 http://collections.vam.ac.uk/search/?q=Ren%C3%A9+Boyvin&name%5B1%5D=15886&narrow=1&offset=0&slug=0

28 Woeiriot, Pierre: *Libro d' Annelli d' orefici de l'inventione de Piero Woeriolo de Loreno*. Lyon, France, 1561. Museo Victoria y Alberto, Museum number: 22705

29 SMITH, Harold Clifford: *Jewellery*, op. cit., pp. 308

30 Un diseño de peto conservado en el Museo Victoria y Alberto de Londres que "antiguamente se atribuía a la familia Santini": http://collections.vam.ac.uk/item/O1014330/drawing/





Fig.6. (izq.)
Anillo. Pierre Woeiriot. Libro d' Annelli d' orefici de l'inventione de Piero Woeriolo de Loreno. Lyón, Francia, 1561.
Museo V&A, nº: 22705

Fig.7. (dcha.)
Peto. Familia Santini. Siglo XVIII
Museo V&A, nº: 7899:3

El mejor trabajo de este tipo durante el siglo XVIII es el de Friedrich Jacob Morrison[31], dibujante y joyero que trabajó en Viena desde alrededor de 1693 a 1697. Fue uno de los joyeros más populares de la época, y sus láminas son ricas en motivos de adornos en preciosa piedras y metales. Comprenden *aigrettes*, pendientes, broches, colgantes, pulseras, anillos y *etuis*. Otros alemanes que han dejado diseños en el mismo estilo son F. H. Bemmel (1700) de Nuremberg, D. Baumann (1695), Johann Heel[32] (1637- 1 709), y J. F. Leopold (1700).

Los diseñadores franceses llevaron el gusto europeo en joyería como en los muebles y publicaron una serie de importantes diseños. El más notable son los de la maestro platero Jean Bourguet de París, cuyos modelos dependientes, colgantes y broches, fechadas 1712 y 1723, se engastan con grandes piedras talladas y tienen el revés esmaltados con diseños florales como es propio en esa época. Su *Second Livre De Taille D'Espagne Et De Bas-Reliefs En Esmail, Ou Noir D'Escaille, Bas-Reliefs pour Tabatieres et ouvrages d'Orlogerie* presenta gran cantidad de diseños con esmaltes y tenía la intención de servir como modelos para los aprendices joyeros. Contiene entre otros patrones de una serie de doce anillos con grandes piedras talladas; al lado de cada anillo hay un diseño para la decoración de esmalte de su hombro.

Destaca Smith[33] "Entre otros diseñadores parisinos a los maestro plateros Briceau (1709) y Mondon[34] (c.1730-1760) cuyos *Livre de pierreries, Pour la Parure des Dames* contiene modelos de pendientes, broches y *aigrettes* de brillantes, esmaltes y relojes enjoyados. De diseños italianos de joyería conjunto con piedras preciosas en el estilo destaca de G. B. Grondoni de Génova, que trabajaba en Bruselas en 1715, Carlo

[31] SMITH, Harold Clifford: *Jewellery*, op. cit., pp. 309-310.
LANLLIER, Jean; PINI, Marie: *Five Centuries of Jewelry*. New York: Arch Cape Press, 1983.
[32] Se conservan varios ejemplares en el Museo Victoria y Alberto de Londres:
http://collections.vam.ac.uk/search/?q=Johann+Heel+&category%5B%5D=53&narrow=1&offset=0&slug=0
[33] SMITH, Harold Clifford: *Jewellery*, op. cit., pp. 309.
[34] Se conservan pieza de este autor en el Museo Victoria y Alberto de Londres:
http://collections.vam.ac.uk/search/?listing_type=imagetext&offset=0&limit=15&narrow=1&extrasearch=&q=Mondon&commit=Search&quality=0&objectnamesearch=&placesearch=&after=&after-adbc=AD&before=&before-adbc=AD&namesearch=&materialsearch=&mnsearch=&locationsearch=



Fig.8.
Adornos. J. B. Herbst.
Museo V&A, nº: E.63B-1896

Ciampoli (1710), y D. M. Albini, cuyos *Disegni moderni di gioiglieri* fueron publicado en 1744. La publicación en Londres de varias series de diseños demuestra que Inglaterra no estaba lejos detrás de la Continente en la producción de alta clase adornos personales".

Entre los patrones libros más importantes para joyería, son los de Simon Gribelin, que nació en París en 1662, y trabajó principalmente en Londres, donde murió en 1733. Su trabajo fue continuado por J. B. Herbst, que publicó en 1708 un libro de adornos en Londres[35]. Los modelos son principalmente para los sellos y para broches y adornos de pecho con piedras talladas. Casi al mismo tiempo se publicaron libros de pautas similares por J. Smith y Thomas Bowles.

En 1736 se publicó una colección de diseños de Thomas Flach en Londres, grabado por J. Fessey bajo el título de *A book of jewellers work design'd by Thoma Flach in London*[36] que contiene diseños para hebillas, sellos, un reloj y un etuí, colgantes y adornos de pecho en forma de arco con perlas aperilladas colgantes.
En 1762 J. Guien[37] publicó en Londres *Un Livre de jouailleries*- Un libro de Adornos de Joyeros, que contienen varios diseños en piedras preciosas en el de manera Morisson y Grondoni.

Smith[38] nos da referencia de un par de diseñadores T. D. Saint y George Michael Moser de los que no

[35] HERBST*: A Book of Severall Juwelers work made by J. B. Herbst*. London, England 1710.
En el Museo Victoria y Alberto de Londres, Museum number: 28781:
http://collections.vam.ac.uk/search/?q=Herbst&category%5B%5D=1563&narrow=1&offset=0&slug=0
[36] Flach, Fessey: *A book of jewellers work design'd by Thoma Flach in London*. London, England, 1736. En el Museo Victoria y Alberto de Londres, Museum number: E.3666-1904:
http://collections.vam.ac.uk/search/?q=Thomas+Flach+&category%5B%5D=1563&narrow=1&offset=0&slug=0
[37] Conservado en el Museo Victoria y Alberto de Londres:
http://collections.vam.ac.uk/search/?listing_type=imagetext&offset=0&limit=15&narrow=1&extrasearch=&q=Guien&commit=Search&quality=0&objectnamesearch=&placesearch=&after=&after-adbc=AD&before=&before-adbc=AD&namesearch=&materialsearch=&mnsearch=&locationsearch=
[38] SMITH, Harold Clifford: *Jewellery*, op. cit., p. 312.

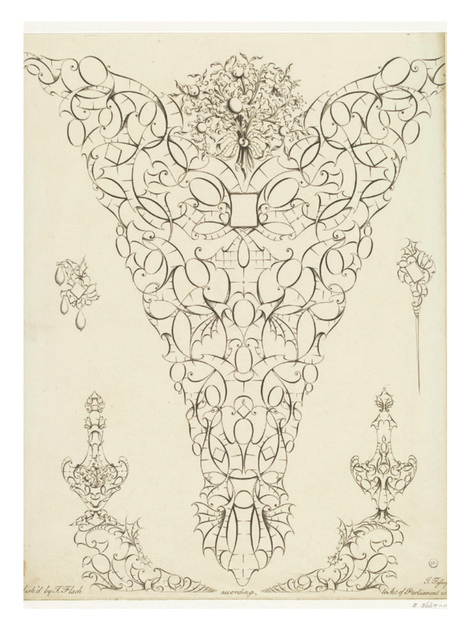


Fig. 9.
Peto. Thomas Flach.
Museo V&A, nº: E.3667-1904

encontramos grabados propios: "En 1770 fue publicado en Londres por T. D. Saint *A new book of designs for jewellers*, que contenía once láminas de adornos de diversa índole en el estilo de Pouget y Duflos. (…) Uno de los últimos joyeros ingleses de la vieja escuela era George Michael Moser (1707- 1783), que ejecutó un número considerable de comisiones para el Rey". Del primero de ellos no hallamos noticias y del segundo se conservan varios relojes en el Museo Victoria y Alberto de Londres[39]. De igual manera sabemos que la Biblioteca Nacional de Francia[40] conserva un catálogo de obras de su propiedad que fueron subastados a su muerte. El documento refleja un listado de las piezas subastadas cada día y sus precios de salida. Pero no hemos encontrado más referencias de sus diseños.

En el siglo XVIII no podemos olvidar las láminas de María *Livre de Dessins de fouaillerie et de Bijouterie*. En este período también, cuando de lujo alcanzó su cúlmen con otros diseñadores como Ciampoli, Mondon[41], Guien, Pouget[42], Van den Cruycen, y Fay[43], todos estos diseñadores suministran muchos patrones con variedades de pendientes, en su mayoría *girandole*, además de collares. De todos ellos se encuentran referencias en la obra de Lanllier y Pini citada al inicio de este apartado.

[39] Copias del Museo victoria y Alberto de Londres: http://collections.vam.ac.uk
[40] *A catalogue of the capital collection of prints, books of prints, and scarce and valuable drawings, of George Michael Moser*.[London]: Hutchins,[1783]. En la Biblioteca Nacional de Francia (Notice nº:FRBNF38992982), en la web de la biblioteca citada se puede pre-visualizar y descargar el documento: http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k990347z
[41] http://collections.vam.ac.uk/item/O124735/design-mondon-pasquier-remi/
[42] Se conservan algunos ejemplares en el Museo Victoria y Alberto de Londres: http://collections.vam.ac.uk/search/?offset=0&limit=15&narrow=1&extrasearch=&q=Trait%C3%A9+Des+Pierres+Pr%C3%A9cieuses&commit=Search&quality=0&objectnamesearch=&placesearch=&after=&after-adbc=AD&before=&before-adbc=AD&namesearch=&materialsearch=&mnsearch=&locationsearch=
[43] Se conservan algunos ejemplares en el Museo Victoria y Alberto de Londres: http://collections.vam.ac.uk/search/?listing_type=&offset=0&limit=15&narrow=&extrasearch=&q=Cahier+de+Bijouteries+dans+le+Gout+Moderne+Comme+Boites%2C+Pommes-de-Cannes%2C+Bagues%2C+Cachets%2C+Boucles+d%27Oreilles%2C+%26+c.&commit=Search&quality=0&objectnamesearch=&placesearch=&after=&after-adbc=AD&before=&before-adbc=AD&namesearch=&materialsearch=&mnsearch=&locationsearch=

Los diseños en España en la segunda mitad del siglo XVIII

Como dijimos anteriormente distinguiremos los diseños españoles de la segunda mitad del siglo XVIII clasificándolos según su finalidad. Así pues encontramos diseños cuya finalidad es la de presentar trazas de joyas y están producidos en el seno de las distintas corporaciones de plateros españolas. Entre estos dibujos gremiales se puede a su vez distinguir de un lado aquellos dibujos realizados como parte de los exámenes de maestría que cada aspirante realizaba individualmente y, de otro, los libros que se empleaban como modelos de pieza preestablecidas para el examen de maestría.

En efecto, en los colegios de plateros de las ciudades de Granada, Pamplona Valencia y Barcelona cada aspirante realizaba un proyecto personal y se han conservado en su mayoría. Tan solo son unos pocos dibujos los conservados provenientes de Granada.

Entre aquellas corporaciones que empleaban un libro de dibujos como modelo para el examen encontramos las de Sevilla, Madrid y Reus. De estas dos últimas corporaciones citadas, en la de Reus[44] no se conserva el libro de dibujos del Colegio de plateros –del que los aspirantes no realizaban copia sino directamente ejecutaban la pieza–. En el caso de Madrid los pocos dibujos conservados son ya del siglo XIX. Como investigadores no podemos sino lamentar que estos casos de desaparición o pérdida de dibujos no es un hecho aislado y comprobamos que entre las cofradías de plateros españolas estudiadas por diversos investigadores son numerosos los casos en que esta situación se repite. Así pues no se guardan dibujos de los plateros de Salamanca, Córdoba, Málaga, La Coruña, Segovia, Zaragoza y Murcia.

No son estos los únicos dibujos de trazas para obras que posteriormente se materializan. Se distingue otro grupo de dibujos cuya finalidad era la de presentar trazas de joyas, bien realizadas por encargo o bien que componen un repertorio de modelos a imagen de aquellas estampas que se hacían circular en Inglaterra y que servía de prontuario o manual de estilo.

Las trazas elaboradas por encargo fue una costumbre muy antigua en la platería española en general. En lo referente a las joyas son conocidos los diseños del francés Duflos[45], así como los encargados por Carlos III a París con motivo de la boda de la Infanta María Luisa de Borbón, de los que se hablará detenidamente más adelante. Estos dibujos están relacionados con tres diseños realizados por un platero francés para el Duque

---

[44] MARTÍNEZ SUBÍAS, Antonio: *La platería de Reus y su Real Colegio*. Reus: Arts Gràfiques Rabassa, 2008, p. 119-126 y 587-590.
[45] Publicadas por LANLLIER, Jean; PINI, Marie: *Five Centuries of Jewelry*. New York: Arch Cape Press, 1983, p. 106.

de Medina Sidonia por la confluencia de, embajador español en París, Ventura Llovera[46], quien adoptó el papel de marchante en ambos casos.

Los repertorios de modelos abundaron profusamente en Francia desde el siglo XVII, que fueron citados, y en algunos casos publicados, por Lanllier y Pini[47] conocedores de la gran importancia de los diseños.

De este amplio grupo de diseños tan solo tenemos una colección en España, la de los diseños de D. M. Albini. De la que sabemos con certeza que fue realizada en nuestro país, pues los grabados salieron de manos del valenciano Thomás Planes aunque el autor creativo fuera Albini. La colaboración entre plateros y grabadores no es un hecho extraño y se hallan otros ejemplos como el citado anteriormente de la obra de Maria grabadas por Babel. De esta colección, como de todas las demás trataremos en las próximas páginas con mayor detenimiento.

Otro grupo de dibujos de joyas clasificado en función de la naturaleza de los mismos lo componen los inventarios ilustrados de joyas, como el catálogo de joyas de la Reina María Amalia de Sajonia o el Libro de Joyas de Ntra. Sra. Santa María de Guadalupe. En ellos se recogen las piezas que integraron sendos joyeros pertenecientes a una Reina y a una imagen venerada desde muy antiguo en un momento determinado. El hecho de que fueran colecciones de joyas excepcionales hizo que se hiciera necesario no solo hacer una descripción de las piezas como en los inventarios de bienes o las testamentarias habituales sino que la magnificencia de las joyas hacía además precisa la imagen como acompañamiento. La intención quizá fue evitar el desmembramiento de la colección bien sea por reparto de herencias –caso del inventario de la reina María Amalia– o bien por sustracción –caso de Guadalupe–. En uno u otro caso las colecciones sufrieron alteraciones generadas por la costumbre de desmontar las piedras y fundir los metales para crear nuevas joyas. No conservamos las joyas pero sí tenemos imágenes de ellas y además se acompañan de notas y acotaciones que despejan dudas sobre el origen de las piezas, la composición o si en el tiempo inmediatamente posterior a su elaboración ya hubo alguna de estas alteraciones de las que hablamos.

---

[46] GARRIDO NEVA, Rocío: «Dibujos de joyas para Pedro de Alcántara Pérez de Guzmán y Mariana de Silva, Duques de Medina Sidonia». *Laboratorio de Arte*. Nº 25 (2013), pp. 559-579.
[47] LANLLIER, Jean; PINI, Marie: *Five Centuries*… op. cit., pp. 77- 116.

1. Los exámenes de maestría

Hasta las Ordenanzas Generales de 1771 otorgadas por Carlos III, cada Colegio o Congregación de plateros tenía las suyas propias, junto con disposiciones adicionales que matizaban o cambiaban pequeños detalles de dichas ordenanzas. En la mayoría de estas ordenanzas, el examen de maestría contemplaba, como parte de fundamental de éste, la realización de una prueba de dibujo. Las dos formas más habituales de elección de la pieza a dibujar –y ejecutar con posterioridad– eran o bien realización de un proyecto particular de cada aspirante, o bien mediante la apertura azarosa de un libro de modelos cuya propietaria era la Congregación.

A estos dibujos parece que se les concedía distinta importancia según el lugar. Mientras en algunos gremios estos dibujos se guardan cuidadosamente y constituyen un acta oficial de aprobación de maestro, en otros gremios se tenían una visión más utilitaria, es decir, una vez probada la aptitud del aspirante y levantado acta de su aceptación como maestro, el dibujo no tenía ningún valor, por lo que no se han conservado en muchas cofradías. Otras veces simplemente el tiempo, los cambios de localización del archivo y la degradación del propio papel han hecho imposible la conservación. No obstante, el investigador siempre confía en que puedan aparecer más vestigios documentales de platerías españolas.

Otro aspecto interesante a tener en cuenta es cómo, mientras se promulgan ordenanzas que unifican todos los criterios y pormenores de la vida de la cofradía, se impulsan iniciativas tan novedosas como creación de las Academias y las manufacturas reales. La fundación de la Real Fábrica de Platería de Madrid, en 1778, supone el fin de la corporación gremial, pretendiendo una mayor unificación de los productos y el gusto. Esta fundación fue posible gracias a Antonio Martínez Barrios, inspirador y primer director de la Real Fábrica. Debido a su formación internacional, quiso imprimir algunos de los objetivos ilustrados, como la perfección técnica basado en un conocimiento científico –a través de la utilización de acero, y no hierro, y del buen acabado de las piezas fundidas–, el interés por la salud de los trabajadores: que obliga a abandonar el dorado a fuego, por las emisiones de gas tóxico, y la aceptación de mujeres y extranjeros como estudiantes. Ello conduce a una internacionalidad de gusto y método, así como al cese de la finalidad individual y el carácter nacional en el trabajo del metal.

Los joyeros, hasta fines del XVIII, vendían en sus tiendas joyas de poco valor y precio, abalorios y géneros de uso personal como cajas, medallas, rosarios, botones... Estaba prohibida la venta de joyas de oro, plata y pedrería, ya que ésta piezas sólo podían venderlas los plateros.

En España la distinción entre plateros de oro (joyas) y de plata, persiste hasta principios del XIX. La situación en el resto de Europa es bien distinta puesto que desde mediados del XVII, la distinción entre

orfebre, joyero y *bijutier* (pequeño joyero) va desapareciendo a juicio de Hugues[48]. El equipo de fabricantes de joyas se fragmenta por el incremento del valor de las piedras. El diseñador es distinto del artesano, la joya es la labor de un equipo de trabajadores especializados independientes, no es hijo directo de una sola persona. En Inglaterra existen referencias literarias sobre los talleres del Soho –R. Cambell escribió *The London Tradesman* (1747)–, en los que trabajaban aprendices, oficiales y maestros. Lo interesante que es muchos de estos maestros debían ser empresarios, ya que no podrían fabricar todo lo que anunciaban en su tarjeta comercial[49]. Estas tarjetas presentaban en los bordes los diseños de sus joyas, así como candeleros, soperas y teteras. También se anunciaban otras de segunda mano y reformas de piezas antiguas. A veces el texto aparece en francés o inglés, sin que haya conexión alguna entre París y los artesanos londinenses, pero lo francés tenía prestigio. Por otra parte, es ilustrativo el hecho de que tuvieran que anunciarse, esto puede interpretarse como el despegue decidido de la industrialización en Inglaterra. En el siguiente siglo, debido a la desaparición de las corporaciones gremiales, los diseños de joyas ya no se encuentran en libros de exámenes sino en revistas y catálogos.

Volviendo al tema principal que nos ocupa, a continuación realizaremos una revisión sucinta de las distintas costumbres existentes en cada Colegio o Cofradía española de plateros, que nos ofrecerá una explicación de los factores que han conducido a la conservación o desaparición de los dibujos de examen. Para organizar de forma sencilla la exposición distinguimos tres apartados. En el primero revisaremos el tipo de examen en las corporaciones de las que no se conocen dibujos hasta la fecha y, en segundo lugar veremos aquellos de los que sí se guardan. En este segundo apartado se diferencian aquellas corporaciones que poseían un libro de modelos para el examen de aquellos que permitía la libre interpretación de la pieza.

Entre las cofradías españolas estudiadas por diversos investigadores de las que no se guardan diseños se encuentran las de Salamanca, Córdoba, Málaga, La Coruña, Segovia, Zaragoza y Murcia. Entre aquellas que empleaban un libro de dibujos como modelo para el examen aparecen Pamplona, Sevilla y Madrid. Finalmente, aquellos en los que cada aspirante realizaba un proyecto personal –que son los Colegios que mayor número de dibujos han aportado–, se encuentran las platerías de Valencia, Granada y Barcelona.

Es importante señalar que estas tres últimas corporaciones citadas ofrecen una visión muy amplia en el tiempo a cerca del arte de la platería en España. Es este estudio se han incluido sólo aquellos dibujos realizados entre 1750 y 1800. Este margen de tiempo pretende ser a la vez lo suficientemente amplio para contextualizar el estilo del rococó pero, a la vez, lo suficientemente estrecho para enmarcarlo con la mayor exactitud posible. Al propio tiempo, al ser las de Barcelona y Valencia unas corporaciones de tanta importancia aportan una gran cantidad de dibujos en los que apoyarnos. Entre las fechas citadas se

[48] HUGHES, Graham: *The art of jewelry. A survey of craft and creation*, New York: Gallery Books, 1984, p.86
[49] PHILLIPS, Clare: *Jewelry, from Antiquity to the present*. London: Thames and Hudson, 1996, p.108

aprobaron a casi cuatrocientos cincuentas aspirantes a maestro en Barcelona, y a otros ciento sesenta en Valencia. Estas cantidades contrastan con otras corporaciones más pequeñas como la de Pamplona, con siete exámenes de platería de oro fechados entre 1750 y 1800, y la de Granada, con cuatro.

Un último apunte que consideramos pertinente se refiere a una observación puramente técnica. Hay que decir que en la época que trataremos se empleaba el carboncillo para el dibujo preparatorio, debido a su inestabilidad y la facilidad con que se borra. Para prolongar la duración del carboncillo se la añade goma arábiga. La mina de plomo o grafito inglés existió desde el siglo XVII, pero su friabilidad limitó su difusión. No fue hasta 1790 cuando apareció el lápiz como lo conocemos hoy. Su creador, Conté, formó un conglomerado de grafito y arcilla que solucionó el problema de la fragilidad del material y ello modificó el modo de trabajar de los artistas. Por esta razón, en los exámenes de maestría o los libros siempre el dibujo siempre se repasaba con tinta, ya sea negra o de color, que iremos especificando en cada caso.

1.1. Corporaciones gremiales en los que se realizaban diseños particulares: Barcelona, Valencia, Pamplona y Granada.

Barcelona

Como la mayoría de las platerías españolas, la Cofradía barcelonesa tuvo varias ordenanzas durante los siglos XV y XVI, así como recién comenzado el XVIII, en 1700, en que recibieron ordenanzas de Carlos II.

A partir del Decreto de Nueva Planta de 1716 y de la Real Cédula de 1718, se modificó sustancialmente la organización gremial, ya que habiendo dependido desde el siglo XIII de la corporación municipal de Barcelona, pasó a hacerlo de la Real Audiencia de Cataluña, es decir, pasaba a depender directamente del Rey.

Empezó la Cofradía a designarse con el título de Colegio a partir de las "Ordenanzas de la Congregación, Colegio y Arte de Plateros de la Ciudad de Barcelona" otorgadas por Felipe V[50] en 1732 que contenían, entre otras concesiones, el privilegio por el cual el antiguo "gremio, común y cofradía» pasaba a denominarse «congregación, colegio y arte de los plateros"[51]. "Con el título de Colegio designaba a aquellas Corporaciones

---

[50] REAL CÉDULA (1732): Real Cédula con las ordenanzas que su Majestad (que Dios guarde) y su Real Junta General de Comercio, y de Moneda da a la congregación, colegio y arte de plateros de la ciudad de Barcelona para su buen regimen, y govierno, Sevilla. Disponible a 17 de febrero de 2015 en: https://play.google.com/store/books/details?id=J5RLd2YMsYwC&rdid=book-J5RLd2YMsYwC&rdot=1&source=gc-web-app

[51] GONZÁLEZ SUGRAÑES, Miquel: *Contribució a la història dels antichs gremis dels arts y oficis de la ciutat de Barcelona, volum primer, agullers, apotecaris i argenters*. Barcelona, 1915, p. 203.

de más elevada consideración social y sus miembros se calificaban artistas"[52]. Es por estas razones la concesión de estas concesiones un gran privilegio para los plateros catalanes que por fin veían conseguida su aspiración de asimilarse al resto de artes liberales del estamento de los artistas, frente a la vieja adscripción al estamento de los menestrales y a las artes mecánicas correspondientes a aquéllos[53]. Como afirma Estrada Rius[54] *En todo caso, el refuerzo de la estructura corporativa de oficios, en un momento de crisis general del sistema, ha sido interpretado por la historiografía como la utilización por parte de la monarquía absoluta del tejido social artesanal con una finalidad de control socio-económico*.

El proceso por el cual se llagaba a ser maestro platero era largo y lleno de requisitos. Como paso preliminar se prescribía que, en atención a la especial fidelidad que exigía el oficio por cuanto afectaba a la ley de los metales, el maestro que quisiese recibir un aprendiz debía, antes, comunicarlo a los mayordomos y cónsules del oficio para que se informasen mediante pesquisa sobre la vida y las costumbres del postulante al oficio, así como de sus progenitores (Real Cédula 1732, cap. XLV). El plazo para la realización de la pesquisa se fijaba en un máximo de un mes. Es interesante constatar como, al justificar esta precaución, se reconocía que entre los plateros «*se elijan de todos los Reynos personas para las Casas de Moneda, Ensayadores, y Contrastes*». Superada esta prueba el maestro tenía la obligación, al acoger al aprendiz, de informar en la persona de su clavario. Este último anotaba en su libro la fecha y otros datos pertinentes a efectos de dar fe de todos los extremos (Real Cédula 1732, cap. XLIV).

Tras seis años de aprendizaje, el aspirante tenía derecho a solicitar examen de maestría. Una vez autorizado debía aportar pruebas de limpieza de sangre (como exigen las Ordenanzas de 1700) o de buena fama y costumbres (según las Ordenanzas de 1732). Si se le admite a examen, éste debe realizarse antes de los tres meses siguientes. Como en otras corporaciones las pruebas evalúan la habilidad para el dibujo, la pericia técnica y los conocimientos teóricos.

El pretendiente realizaba un dibujo de la obra en casa de un cónsul del Colegio y elaboraba la pieza, que era

---

[52] GOU I VERNET, Assumpta: *La joieria i l´orfebreria barcelonines (1600- 1850)*. Universidad de Barcelona, Tesis doctoral inédita. Barcelona, 1999, p.41.

[53] DALMASES, Nuria; GIRALT- MIRACLE, Daniel: *Plateros y Joyeros de Cataluña*. Barcelona: Destino, 1985, p. 17. Véase también MOLAS RIBALTA, Pedro.: *Los gremios barceloneses del siglo XVIII. La estructura corporativa ante el comienzo de la revolución industrial.* Madrid: Confederación Española Cajas Ahorro, 1970, pp. 49-50.

[54] ESTRADA-RIUS, Albert (2007): Entre la realidad y el arquetipo: anotaciones en torno a una supuesta representación de la Real Casa de la Moneda de Barcelona. Actas del XIII Congreso Nacional de Numismática (Cádiz, 22-24 octubre de 2007), p. 1109.
Véase también MOLAS RIBALTA, Pedro.: *Los gremios*… op. cit., pp. 16-17.

guardada por el mayordomo para compararla con el dibujo[55] (Real Cédula 1732, caps. LII y LIII). El tipo de obra a realizar era elegida libremente por el aspirante. Si la junta consideraba probada la habilidad manual del examinado, se le hacían unas preguntas teóricas. Se conservan dos series de preguntas –de finales de XVIII y de 1790– que versan sobre la ley de la plata o el oro, además de las gemas y sus características y tallas. A diferencia de otros gremios, como el de Sevilla, no había una separación explícita entre los plateros de plata y de oro y en las Pasantías se incluyen todos los exámenes aprobados. No obstante, se elegían cuatro examinadores –dos para el oro y dos para la plata– que ejercían el encargo por un periodo de dos años. Se convocaban exámenes cada año con la restricción de que sólo pudiesen examinarse un máximo de tres aprendices (Real Cédula 1732, cap. LI). Sobre este aspecto de la Real Cédula que nos parece muy interesante volveremos unas líneas más abajo.

Superada esta prueba, el dibujo se incluía en el Libro de Pasantías. "Este libro constituía el registro oficial de maestros plateros y era guardado celosamente en el archivo de la Cofradía"[56]. Tras recodar al candidato la obligación de cumplir las Ordenanzas y pagar las tasas del examen –se excluía de esta categoría el regalo acostumbrado de pasteles o dinero a los prohombres–, se le autorizaba a abrir tienda propia.

Existe una serie de exámenes que se inicia en el año 1794 con Josep Pons (Pasantías V, 15 de octubre de 1794, Fol. 287) y se extiende hasta el final del Libro V de las Pasantías en las que se incluye una nota al margen cuya función no llegamos a comprender. Estas notas son *M* o *B*, escrito claramente con otra caligrafía distinta de autor del examen, que con toda obviedad procede de otra mano. Esto nos pone en la duda sobre si en los Libros de Pasantías se incluyen los exámenes de todos los aspirantes o tan sólo aquellos dibujos de los aspirantes que estaban aprobados. Esta es la idea que asentó Subías Galter y usualmente se ha seguido este criterio como válido. Sin embargo, dado que no existe un libro de maestros como tal, podemos desde aquí apuntar a la posibilidad de que los Libros de Pasantías sean quizá un registro oficial de exámenes, pero no de maestros plateros como se ha venido creyendo hasta ahora. Como hemos dicho unas líneas más arriba la Real Cédula[57] otorgada por Felipe V en 1732 imponía que fueran tres el número de aprendices que se examinaran cada año, sin embargo, hemos podido comprobar que esta norma rara vez se cumple. De hecho habitualmente se sobrepasa el número de los cinco examinados, abundan los años en los que los aspirantes examinados llegan a los diez (en 1768 y en 1792), a los trece examinados (en 1772 y 1787) e incluso a los catorce (en

[55] Véase Apéndice Documental: Documentos 2 y 3.
[56] GOU I VERNET, Assumpta: *La joieria*…, op. cit., p. 126.
[57] REAL CÉDULA [1732]: Real Cédula con las ordenanzas que su Majestad (que Dios guarde) y su Real Junta General de Comercio, y de Moneda da a la congregación, colegio y arte de plateros de la ciudad de Barcelona para su buen regimen, y govierno, Sevilla, Capítulo LI.
Disponible a 17 de febrero de 2015 en:
https://play.google.com/store/books/details?id=J5RLd2YMsYwC&rdid=book-J5RLd2YMsYwC&rdot=1&source=gc-web-app

1773, de ellos solo tres presentan piezas de plata) y los dieciséis aspirantes examinados en un mismo año, como ocurrió en 1784. La media de examinados cada año durante la segunda mitad del siglo XVIII es de 6,28 aspirantes. No pretendemos convertir el presente estudio en un informe de carácter estadístico pero no podemos dejar de hacer esta observación puesto que es muy posible que esta hipótesis no sea correcta. De igual manera sostener que los Libros de Pasantías únicamente recogen los exámenes de los maestros plateros aprobados no es menos hipotético teniendo en cuenta que se ha perdido muchísima documentación relativa al Colegio barcelonés y que los Libros de Pasantías ofrecen tanta información artística como preguntas suscita en cuanto a quienes los produjeron. A este respecto nos gustaría destacar el interesante y vasto estudio citado de Gou i Vernet sobre las Pasantías y la documentación que ha podido conservarse sobre el Colegio barcelonés.

La utilización de los exámenes como registro de maestros no es exclusivo de los Libros de Pasantías, también se hacía así en los tribunales de Valencia y de Gerona que recogían la hoja con el nombre y el dibujo de la muestra realizada. Se custodian, respectivamente, en el Archivo Municipal y en la Biblioteca de Catalunya[58]. En el caso barcelonés se conservan en la actualidad siete volúmenes facticios que contienen un total de 1.700 dibujos realizados entre 1500 y 1853 que se custodian en el Arxiu Històric de la Ciutat. Cabe añadir, además, que no se conservan todos los dibujos realizados[59].

Otro aspecto destacable sobre los Libros de Pasantías es su especial trascendencia, puesto que se convierte en una herramienta eficaz a la hora del estudio de la evolución del arte de la platería entre los siglos XVI y XIX. Se conserva siete libros, el primero abarca desde 1500 a 1530, con noventa y dos dibujos; el segundo, desde esta última fecha hasta 1628, con trescientos diseños, mostrando "más elevado nivel artístico"[60] el tercero se inicia en 1629 y termina en 1752; el cuatro recoge dibujos de maestros no barceloneses de entre 1733 a 1816; el quinto, comprende pruebas de examen desde 1753 a 1814; el sexto incluye los exámenes de 1814 hasta 1852 y, finalmente, el séptimo que se dedica a los plateros de la región.

Para este estudio, orientado al periodo que abarca los años centrales del siglo XVIII hasta su término, han sido de especial interés los libros IV y V. En ellos se muestra el paso del más puro estilo barroco hacia el neoclásico, pasando por unos años de incertidumbre, entre la recreación de lo anterior y la tímida incorporación de un nuevo lenguaje que terminará desplazando las viejas formas del barroco. Nuestra aportación puede ser

---

[58] DALMASES, Nuria; GIRALT- MIRACLE, Daniel: *Plateros y Joyeros…*, op. cit., p. 35.
[59] MASFERRER, Santiago: "Els Llibres de pasantías, Una evocació de l'art de la joieria a la Catalunya d'ahir", *D'Ací i D'Allà*, vol. XVI, núm 111. Barcelona, 1927, pp. 90-91.
VERRIÉ, F. P.: «Els llibres de passantia dels argenters barcelonins», en Plata espanyola des del segle XV al XIX. Barcelona, 1979, pp. 85-93
[60] SUBÍAS GALTER, J.: "Los Libros de Pasantías", en *Goya*, nº 52. Madrid, 1963, p. 22.



Fig. 10.
Puño de bastón. Pasantía de Joan Batista Ferrando (5/9/1757)
Libro IV de Pasantías, fol. 104r. AHCB

interesante puesto que el trabajo de investigación de Gou i Vernet, amplio e interesantísimo, se centró en los dibujos de exámenes únicamente de los plateros de la ciudad de Barcelona. Queda por ello excluido del estudio de Gou i Vernet el Libro IV de las Pasantías que recogen los exámenes de plateros de pueblos catalanes, no de Barcelona. En el presente estudio estos dibujos se incluyen puesto que nos interesa la evolución del estilo más allá de la procedencia de sus artífices o de las cuestiones que atañen al ordenamiento institucional de la corporación gremial.

No podemos dejar de advertir que si bien existe un llamativo desfase entre los Libros IV y V (recordemos que el libro cuarto está dedicado a los maestros plateros de la región y el quinto a los de la capital) en cuanto a la calidad de la decoración en torno al diseño propuesto para examen, esta diferencia de calidad no es perceptible en el propio diseño de la joya. Bien es cierto que se echa en falta un poco de variedad en cuanto a los temas presentados, puesto que en el Libro IV prácticamente solo encontramos diseños de anillos, frente a las once diseños de objetos de plata: puños de bastón[61], un diseño de bernegal[62], otro de benditero[63] y un par de portapaces[64].

Una explicación posible a tal desajuste en cuanto a la calidad técnica del dibujo, que no de diseño artístico de la joya, sería el hecho de que aunque la junta evaluadora fuera la misma para los aspirantes de la región y de la ciudad de Barcelona el nivel de exigencia sería distinto. Hay que tener en cuenta que los plateros de las zonas

[61] Puños de bastón:
AHCB Pasantías IV, 97r. Francisco, Agustín (de Lérida, 1755, julio 4
AHCB Pasantías IV, 98r. Sagues, Barnat (de Tarragona, 1755, diciembre 6)
AHCB Pasantías IV, 104r. Ferrando, Joan Batista (1757, septiembre 5)
AHCB Pasantías IV, 113r. Bonarocha? (de Olot, 1761, diciembre 30)
AHCB Pasantías IV, 141r. Reynes, Francisco (de Vila de Puig Reig?, 1769, abril 29)
AHCB Pasantías IV, 155r. Soler y Casas, Félix (de Figueras, 1775, marzo 1)
[62] Bernegal: AHCB Pasantías IV, 105r. Bajona, Anton (de Solsona, 1758, octubre 31).
[63] Benditero: AHCB Pasantías IV, 157r. Gase, Francisco (de Lérida, 1775, diciembre 22).
[64] Portapaces:
AHCB Pasantías IV, 109r. Romeu, Joseph (de Vilanova 1760, abril 11)
AHCB Pasantías IV, 121r. Tuxenes, Thomas (de Solsona 1764, febrero 16)

en torno a la ciudad de Barcelona no entraban en competencia en los plateros de la metrópolis y quizá esta circunstancia condicionaba a la junta de aprobación y se mostraba más condescendiente.

Tampoco se puede despreciar la posibilidad de que, al volver a sus ciudades de origen, estos maestros regionales no suponían una competencia directa para los plateros barceloneses y los considerarían competidores menores, a los que se rebaja el grado de exigencia en el examen de maestría. Con estas consideraciones entraríamos en el campo de la conjetura pues es difícil determinar las causas exactas que explique la diferencia de calidad entre ambos libros.

Otro aspecto que se da en relación a la calidad de los diseños es la aparición de rasgos muy esquemáticos, poco detallados, como si más que realizar un proyecto se tratara un boceto. Este aspecto lo hemos observado en muchos tipos de joyas de las Pasantías, cuanto más repetido y tardío es el modelo de la pieza el dibujo aparece más simplificado como si su diseños fuera algo ya habitual y sabido por todos los que están integrados en el examen de maestría, aspirante y tribunal.

Queremos destacar, a riesgo de resultar reiterativos, la importancia de estos libros no sólo por su indudable valor intrínseco histórico y artístico, sino también como fiel reflejo de la realidad de la platería española y como marcador cierto de una cronología extrapolable a otros ejemplares españoles.

En cuanto a su clasificación tipológica encontramos gran variedad de pendientes, cruces de pescuezo, joyeles, piochas, cierres de manillas, hebillas de zapatos y empuñaduras de espada, pero con la preponderancia indiscutible de las sortijas –al igual que en Valencia– en cuanto a cantidad y calidad, además de algunas piezas de plata como palmatorias, cubiertos y portapaces.

Durante la segunda mitad del siglo XVIII en los Libros quinto y cuarto de Pasantías se repiten ciertos tipos de joya. Así encontramos siete aderezos completos, cuatro cierres de manillas, una piocha, un diseño de botón, doce pendientes tipo pendeloque, quince del tipo girandole, junto con un par de aretes. El número de joyas de pecho asciende a veinticinco. El número de piezas en sus diversos tipos y en cantidades variables contrasta con los doscientos ochenta y tres diseños para anillos, que forma el grupo de diseños más numeroso.

Como hemos dicho en las Pasantías catalanas no se hace distinción entre la rama del oro y la plata a la hora de conservar los exámenes por lo que junto con el gran montante de piezas de oro aparece un nutrido número de diseños de piezas de plata, en torno a ochenta, y muy al contrario de lo que pasa con las piezas de oro, la variedad tipológica es muy destacable.

Así, encontramos objetos de plata de uso personal como hebillas[65], un *etui*[66], y numerosos diseños de espadas roperas[67], así como puños de bastón[68].

Otro tipo de objetos de plata podrían catalogarse más bien como de menaje o de uso en el hogar como juegos

---

[65] Hebillas:
AHCB Pasantías V, 133r. Joseph Julia Capala (1773, marzo 7)
AHCB Pasantías V, 146r. Anton Vaquer (1774, enero 19)
AHCB Pasantías V, 163r. Joseph Anton Baxeras (1777)
AHCB Pasantías V, 177r. Joseph Llopart y Rosell (1780, mayo 30)
AHCB Pasantías V, 189r. Anton Ymbert (1781, diciembre 29)
AHCB Pasantías V, 230r. Matheu Mas (1786, enero 28)
AHCB Pasantías V, 237r. Llorens Carrera y Pou (1786, diciembre 28)
AHCB Pasantías V, 244r. Bernat Soler (1787, agosto 4)
AHCB Pasantías V, 250r. Joseph Montells (1787, diciembre 28)
AHCB Pasantías IV, 156r. Domingo Cerdá (de Tarragona, 1775, octubre 30)
AHCB Pasantías IV, 162r. Isidro Planes (de Tarragona, 1777, abril 30)
AHCB Pasantías IV, 190r. Joseph Anton Noguer (de Villafranca del Penedés, 1787, mayo 16)
AHCB Pasantías IV, 193r. Anton Viñata? (de Valls, 1788, mayo 16)
AHCB Pasantías IV, 211r. Geroni Cadamún de Lérida, 1796, junio 27)
AHCBPasantías IV, 164r. Tomás Guinsa (de Tortosa, 1778, febrero 22)

[66] Un diseño de *etui* AHCB Pasantías V, 126r. Thomas Paño (1773, septiembre 2).

[67] Espadas roperas:
AHCB pasantias V, 37r. Ygnasi Juliá y Capala (1760, marzo 4)
AHCB pasantias V, 44r. Pau Dalmau y Ferré (1761, marzo 7)
AHCB pasantias V, 45r. Joan Sorts (1761, noviembre 14)
AHCB pasantias V, 121r. Ramón Juliá y Cabala (1772, mayo 30)
AHCB pasantias V, 195r. Mateu Montells (1782, julio 27)
AHCB pasantias V, 198r. Pau Sala y Billa (1782, diciembre 31)
AHCB pasantias V, 203r. Francisco Sala Ymbert (1783, septiembre)
AHCB pasantias V, 210r. Francisco Llubet (1784, marzo 28)
AHCB pasantias V, 226r. Juan Palahi y Farrer (1785, septiembre 9)
AHCB pasantias V, 248r. Mariano Gurumbau y Pujol (1787, diciembre 30)
AHCB pasantias V, 266r. Ramón Bilajuana y Solé (1791, septiembre 3)
AHCB pasantias V, 272r. Salvador Sala y Villa (1792, julio 26)
AHCB pasantias V, 322r. Joan Soler y Ginabreda (1798, agosto 27)

[68] Puños de bastón:
AHCB pasantias IV, 97r. Agustín de Francisco, (de Lérida, 1755, julio 4)
AHCB pasantias IV, 98r. Barnat Sagues (de Tarragona, 1755, diciembre 6)
AHCB pasantias IV, 104r. Joan Batista Ferrando (1757, septiembre 5)
AHCB pasantias IV, 113r. Bonarocha? (de Olot, 1761, diciembre 30)
AHCB pasantias IV, 141r. Francisco Reynes (de Vila de Puig Reig?, 1769, abril 29)
AHCB pasantias IV, 155r. Félix Soler y Casas (de Figueras, 1775, marzo 1)
AHCB pasantias V, 131r. Francis Torrent (1773, febrero 15)

de salero, azucarero, pimentero y otros tarros en su azafate[69], saleros[70], braserillos de manos[71], candeleros[72], palmatorias[73], cucharas y tenedores[74], cajas[75], jarras[76], una bandeja o azafate[77], unas despabiladeras[78] y un bernegal[79]. A este repertorio de piezas se añaden además algunos objetos litúrgicos como portapaces[80], pilas

[69] Juegos de azafate, salero, azucarero y pimentero:
AHCB pasantias V, 70r. Ramon Vivet (1765, abril 16)
AHCB pasantias V, 52r. Joan Casamada (1762, julio 27)
AHCB pasantias V, 282r. Ygnaci Juliá y Bertrán (1793, octubre 22)
[70] Saleros:
AHCB pasantias V, 12r. Joan Pons (1755, abril 9)
AHCB pasantias V, 60r. Anton Gasset y Queralt (1763, noviembre 16)
AHCB pasantias V, 193r. Anton Comas i Marques (1782, marzo 9)
[71] Braserillos de manos:
AHCB pasantias V, 35r. Andreu Morera (1759, noviembre 6)
AHCB pasantias V, 87r. Joan Estanca (1768, febrero 3)
AHCB pasantias V, 115r. Francisco Estanca (1771, agosto 19)
[72] Candeleros:
AHCB pasantias V, 40r. Llorens Villajuana (1760, noviembre 13)
AHCB pasantias V, 43r. Francisco Trias (1761, enero 24)
AHCB pasantias V, 183r. Bernardino Roig (1780, noviembre 25)
[73] Palmatorias:
AHCB pasantias V, 97r. José Casadevall (1769, agosto 9)
AHCB pasantias V, 104r. Joan Valls y Borrás (1770, marzo 29)
AHCB pasantias V, 51r. Jaume Daroca (1762, julio 16)
AHCB pasantias V, 55r. Joseph Mora (1763, julio 1
AHCB pasantias V, 123r. Joan Sole (1772, septiembre 12)
AHCB pasantias V, 200r. Juan Casamada y Mas (1783, junio)
[74] Cubiertos:
AHCB pasantias V, 54r. Anton Imbert (1762, diciembre 29)
AHCB pasantias V, 180r. Anton Gallis i Pla de la Sala (1780, octubre 12)
AHCB pasantias V, 240r. Juan Pau Carrera (1787, junio 13)
AHCB pasantias V, 241r. Miquel Ferrer Mir y Tria (1787, junio 18)
AHCB pasantias V, 286r. Ramón Deveza y Gaspar (1794, julio 26)
[75] Cajas:
AHCB pasantias V, 100r. Francisco Cortada y Guilla (1769, octubre 14
AHCB pasantias V, 107r. José Daroca (1770, junio 9
[76] Jarras:
AHCB pasantias V, 110r. Armanter Lluchs (1770, diciembre 13)
AHCB pasantias V, 155r. Joseph Guardia (1775, noviembre 11)
AHCB pasantias V, 314r Desideri Martí Casau (1797, diciembre 2)
[77] Bandeja: AHCB pasantias V, 264r. Francisco Comas y Palmarola (1790, octubre 21)
[78] Despabiladeras: AHCB pasantias V, 69r. Mariano Ymbert (1764, diciembre 29)
[79] AHCB pasantias IV, 105r. Anton Bajona (1758, octubre 31)
[80] Portapaces:
AHCB pasantias V, 92r. Pere Vals (1768, septiembre 3)
AHCB pasantias V, 65r. Joan Altet y Colomer (1764, abril 10)

portátiles de agua bendita[81], cálices[82], una patena[83], una custodia[84], dos juegos de cetro y corona[85] y una corona de espinas[86].

Habiendo mencionado ya la gran calidad de los dibujos, hemos de hacer dos puntualizaciones, la primera: que muchos aspirantes reproducen ideas, diseños o tipos que pertenecen originalmente a otro colega; la segunda: la eventual aparición de dibujos de muy escasa calidad hasta el punto es que es realmente difícil incluso la identificación de la tipología de la pieza representada.

Así, un rasgo que nos llama especialmente la atención respecto a los tipos de piezas que los aspirantes barceloneses escogían para su examen es que parecen copiarse unos a otros, de modo que es habitual encontrar dos dibujos seguidos prácticamente iguales en sus diseños. Es frecuente, asimismo, que en el mismo año se repita varias veces un tipo de joya y ésta no vuelve a aparecer hasta varios años más tarde. La explicación puede estar en que el maestro quizá aconsejaba al aspirante una determinada pieza buscando la originalidad y que, posteriormente, otros examinados copiaban la idea en busca de los buenos resultados conseguidos por el primero. Es posible que el tribunal de aprobación no valorase en absoluto la originalidad de la pieza propuesta por el aspirante y, de este modo, el que repite diseño pretende apostar por algo de probado éxito dado que si la pieza no es genuina no va a importar, sino que únicamente se va a valorar la calida técnica de la pieza.

No obstante, los Libros de Pasantías de Barcelona destacan en general por el cuidado y hermosura de sus

AHCB pasantias IV, 109r. Joseph Romeu (de Vilanova, 1760, abril 11)
AHCB pasantias IV, 121r. Thomas Tuxenes (de Solsona, 1764, febrero 16)

81 Benditeros:
AHCB pasantias V, 78r. Anton Brossa (1767, febrero 7)
AHCB pasantias V, 112r. Tomás Solé i Vilajuana (1771, junio 22)
AHCBpasantias V, 153r. Domingo Bosch (1775, julio 13)
AHCB pasantias V, 178r. Ramón Altet y Sempere (1780, junio 21)
AHCB pasantias V, 191r. Aliciario Marlet (1782, febrero 8)
AHCB pasantias V, 305r. Anton Aparicio (1796, octubre 25)
AHCB pasantias IV, 157r. Francisco Gase (de Lérida, 1775, diciembre 22)

82 Cálices:
AHCB pasantias V, 197r. Narcis Ferrer y Rosell (1782, diciembre 28)
AHCB pasantias V, 280r. Joseph Poch y Sardan y Osis (1793, enero 7)
AHCB pasantias V, 309r. Juan Altet Martorell (1797, julio 3)
AHCB pasantias V, 321r. Juan Angeli (1798, agosto 27)

83 Patena: AHCB pasantias V, 116r. Rafael Alvareda (1771, octubre 24)

84 Custodia: AHCB pasantias V, 144r. Onofre Tuxenes y Torrens (1773, septiembre 24)

85 Cetro y corona:
AHCB pasantias V, 94r. Pera Lluch (1769, enero 20)
AHCB pasantias V, 217r. Pera Lluch Pons y Arenas -hijo de Pera Lluch- (1784, octubre 29)

86 Corona de espinas: AHCB pasantias V, 158r. Felipe Bosch (1776)

ilustraciones pues en la mayoría de los dibujos se adorna la pieza con marcos de flores, molduras, cornucopias o sencillos filetines. En ocasiones el aspirante gusta de presentar la pieza rodeada de una escena religiosa o alegórica. En el caso particular de los dibujos decorativos con escenas religiosas suelen aparecer el santo patronímico del aspirante (se repiten Santiago Matamoros, San Pablo camino de Damasco, la lágrimas de San Pedro, San Antonio con el Niño Jesús en brazos…) como manera de ponerse bajo el amparo de su santo onomástico o con un sentido devocional. En numerosas ocasiones el tema del dibujo es alguna imagen mariana de devoción (se repite varias veces el dibujo de la Virgen de la Merced, patrona de Barcelona, en su camarín), o escenas como la huida de la Sagrada Familia a Egipto. En otros casos el tema es alegórico, como la tiara papal en alusión al nombre del primer papa de la Iglesia, si bien se repite la representación de la Justicia –con la que espera ser juzgado el aspirante–. Hay escenas originales y poco repetitivas como alguna escena cinegética (un perro abatiendo un ciervo), escenas del oficio del platero en su taller, símbolos heráldicos (como un leopardo rampante con espada es alusión al apellido del autor: Lleopart), aunque lo más abundante son los angelillos que portan las piezas colgando de cintas o simplemente que la pieza penda una gran lazada, que numéricamente es la que más abunda.

En muchos de estos dibujos se pone de manifiesto un interés por presentar la pieza de una manera artística, rodeada de decoración arquitectónica cuando no de escenas que bien parecen cuadros en miniatura. Este tipo de exámenes conviven con otros en los que se presenta el diseño de la pieza sin más aditamento que un recuadro con la nota de autoría, en los que el diseño se presenta con tal rotundidad que no le resta belleza al conjunto del dibujo. Así pues existe un puñado de de dibujos al estilo de los dibujos de Valencia en los que sólo se representa la pieza, es un auténtico boceto, sin ilustraciones ni más aditamento. Este tipo de dibujos se hizo durante todo el año 1776, al año siguiente se vuelve a los lazos de los que cuelgan las joyas. Si bien sirven de interesante contrapunto a todo lo dicho anteriormente. A través de los años se percibe una evolución desde el barroco más pesado con curvas y contracurvas en forma *eses* y *ces* abstractas, con volutas densas que poco a poco irán dejando paso la delicadeza y fantasía rococó, lleno de elementos ligeros y sobre todo mucha rocalla. El fin del rococó no se percibe de una forma clara, sino que los dibujos van evolucionando paulatinamente y en algunos se va introduciendo las formas decorativas del estilo Luis XVI, que si bien en otras manifestaciones artísticas no llegó a encontrar su camino en España, aquí sí que las vemos de forma patente en la decoración que acompaña a los diseños de joyas. De hecho hay un momento en que de pronto echamos de menos las rocallas y tenemos que volver atrás en el libro V de las Pasantías para encontrar el último gran ejemplo de decoración genuinamente rococó. De este modo encontramos que en 1782 es el último año en que la rocalla hace su aparición, en los exámenes de Pere Carrutxo y Lleopart, Jaume Marsal y Francisco Torras (Pasantías V, fols. 188, 190 y 192, respectivamente). En los exámenes posteriores a este año, la rocalla irá desapareciendo de forma paulatina de manera que aparece puntualmente en un examen de 1783 (de Francisco Pinto y Valls, fol. 207), en otro examen de 1784 (el de Anton Ginabreda, fol. 206) año en el que aprobaron nada menos que dieciséis aspirantes a maestro platero. La proporción de un solo examen

con rocalla de entre dieciséis pruebas de acceso a la maestría habla por sí misma. Y a partir de este momento la rocalla está sobrepasada y agotada por completo.

Hemos hecho alusión a la calidad artística si bien hay que puntualizar que no se pretendía que los plateros fueran pintores ni dibujantes, por lo que es muy habitual encontrar perspectivas forzadas o irreales, no sólo en las peanas en las que a veces se presenta la pieza diseñada, sino también en el propio diseño. Nos referimos, en concreto, a la manera de representar los anillos en una perspectiva imposible en la que el chatón se dibuja visto de frente mientras que el aro se dibuja de perfil. Este es el modo más habitual de representar los anillos, aunque no el único; en ciertos casos, excepcionales, esto no es así, caso del anillo diseñado por Antón Lleopart (13/4/1773, Pasantías V. Fol. 136r.) y algún otro caso aislado.

Los dibujos están realizados en su mayoría en acuarela de bonitos colores o bien en grisalla. No obstante es posible encontrar dibujos realizados a plumilla con tinta negra a la que se le daba algún toque de color. Nunca se usó el dorado, como sí ocurre en Granada.

Los casi cuatrocientos cincuenta dibujos de Barcelona seleccionados para este estudio, fechado entre los años 1750 y 1800, ofrecen una visión amplia de lo que debió ser el arte de la platería en cuanto al la variedad de tipos y en cuanto a la capacitación de los oficiales que pasaron el examen de maestría.

Valencia

Los estudios en torno al Colegio de plateros valenciano son múltiples y de gran profundidad. A través de ellos y de la gran cantidad de documentación conservada se puede conocer cómo se realizaban el examen de maestría. Este oficio de plateros poseía disposiciones reales y ordenanzas desde muy antiguo[87]. La primera publicación es la de Igual Úbeda[88] que hoy día supone uno de los estudios sobre platerías más innovadores en su momento, dado que esta publicación data de 1956. A ésta le que siguió la de García Cantús[89] que profundizaba aún más en el estudio de la corporación de plateros y su aportación fue fundamental.

Nos obstante, el trabajo de García Cantús no llegaban a agotar toda la riqueza documental del gremio valenciano y se hacia necesario una investigación más ambiciosa que finalmente culminó en el trabajo de

---

[87] Las primeras disposiciones reales datan de 1238, del rey Don Jaime. Por las Ordenanzas de 1605 y 1636 cambian el nombre de “Oficio” por el de “Cuerpo” y más tarde por el de “Colegio”, según el privilegio de 1672 y reformas de 1691. Reciben Ordenanzas de Felipe V en 1733 y de Carlos III en 1761.

[88] IGUAL ÚBEDA, Antonio: *El Gremio de Plateros. Ensayo de una historia de la platería valenciana*. Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo, 1956.

[89] GARCÍA CANTÚS, D.: *El gremio de Plateros de Valencia en los siglos XVIII y XIX*. Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 1985.

Cots Morató[90]. Dado que consideramos éste último como el trabajo más concluyente en el presente estudio nos apoyamos en él, particularmente en su catálogo de dibujos.

Los trámites de examen de maestría estaban bien detallados en las distintas Ordenanzas. El examen magistral era un trámite "costoso y difícil", que exigía "muchos requisitos de carácter técnico y económico, y que finalmente, regulaban a voluntad el número de plazas para evitarse la competencia que pudieran hacerles los nuevos maestros"[91].

En las últimas Ordenanzas, de 1761[92], el aspirante debía presentar, en los ocho primeros días de noviembre, un informe sobre sus aptitudes[93] y comportamiento, efectuado dicho informe por dos maestros que actuaban de padrinos. Posteriormente, los aspirantes eran citados para la elaboración de un dibujo de un modelo, que debía demostrar su habilidad para esta tarea. Votada su idoneidad, la junta de aprobación daba al candidato a elegir entre tres piezas, la elegida debía dibujarla en el Libro de Magisterios[94]. Sacaba, además, una copia para poder elaborar la pieza en casa de uno de los mayorales o los examinadores. Al concluir el trabajo, se guardaba la pieza hasta que junta de aprobación se volvía a reunir la en la sede del Colegio. Este momento, se inspeccionaba la obra y se hacían una serie de preguntas para probar los conocimientos teóricos del examinado sobre metales nobles y técnicas de trabajo. Tras esto, tenía lugar una votación secreta que determinaba la aprobación o reherimiento del pretendiente. Si se aceptaba al aspirante, éste se comprometía a cumplir las Ordenanzas y pagaba las tasas correspondientes.

Este sistema de examen y la fortuna han permitido conservar un total de mil cuarenta y seis dibujos, que abarcan un periodo de tiempo de 1508 a 1849. Por ello, esta colección de dibujos, junto con las Pasantías barcelonesas, son reflejan una rica muestra de la platería española a lo largo de varios siglos. A diferencia de sus hermanos barceloneses los dibujos de Valencia nos están sistematizados y ordenados sino que en una misma hoja aparecen exámenes por ambas caras sin orden en las fechas y los dibujos son más sencillos en cuanto al aparato decorativo que de desarrolla en torno al diseño de la pieza en Barcelona. Sin embargo, en lo que atañe exclusivamente al diseño de piezas ambas colecciones son equiparables. Durante los años de la segunda mitad del siglo XVIII los plateros de Valencia se examinaron realizando tan solo anillos con numerosas variaciones, documentadas y clasificadas admirablemente por Cots Morató. Esta sistematización

[90] COTS MORATÓ, Francisco: *El examen de maestría en el arte de plateros de Valencia (1505- 1882).* Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 2004.
[91] IGUAL ÚBEDA, Antonio: *El Gremio de Plateros. Ensayo de una historia de la platería valenciana*. Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo, 1956, p. 91
[92] Otorgadas por Carlos III. Establece que no sea aprobados cada año más de cuatro maestros, de la siguiente forma: un matriculado, un hijo de colegial, un yerno de colegial y uno casado con viuda de colegial.
[93] Debía saber leer, escribir, contar y dibujar.
[94] Archivo del Colegio de Plateros. Archivo Histórico Municipal de Valencia.

tipológica se realiza de forma casi milimétrica por su observación del detalle y, a la vez, muy compleja por lo que -como ya adelantamos en la introducción- nosotros optamos por una organización tipológica algo más simplificada.

Pamplona

En Pamplona se estableció la obligatoriedad de realizar un examen de acceso al grado de maestro ya desde la Ordenanzas de 1587. Las Ordenanzas de 1746 indicaban una serie de piezas, tres de plata y tres de oro, entre las que el futuro maestro debía escoger a la hora de realizar su prueba. El aspirante confeccionaba un dibujo de la pieza elegida, que si era del gusto de la junta examinadora, pasaba a materializar en plata u oro. Finalmente debía responder a una serie de preguntas técnicas. Si se le aceptaba se añadía los datos del nuevo maestro al dibujo y éste se guardaba en El Libro de los Examinados, que formaba parte del archivo del Cofradía de Plateros. Al extinguirse dicha cofradía, este libro fue a parar al Archivo Municipal de la ciudad.

Este libro de examinados contiene ciento veintiocho exámenes, fechados entre 1691 y 1832, de ellos sólo catorce corresponden a dibujos de joyas. Los restantes exámenes recogen hermosos diseños de piezas de platería como ostensorios, portapaces, benditeros, cálices, copones, navetas, azafates, salvillas, jarros de pico, juegos de salero, azucarero y pimentero, saleros, cucharas, una chocolatera, despabiladeras y bacías, piezas sobre las que García Gaínza[95] se detiene detalladamente. Están elaborados con lápiz repasado con amarillo, para indicar el oro, o retocado en lápiz gris o azul, para las gemas.

La tipología de estas catorce joyas se resume en sortijas, cruces, un peto y un lazo. Algunas joyas podía realizarse en oro o plata según las Ordenanzas de 1743. Sin embargo, la lista de de los dibujos que se ajustan a las fechas que tratamos en el presente estudio se reduce aún más, hasta los siete dibujos con diseños de joyas de la segunda mitad del siglo XVIII. Estos dibujos corresponden a los exámenes de:

- Manuel Montero, 23/I/1743, Fol. 50. Lazo
- Miguel Lenzano, Febrero 1740, Fol. 55. Cruz
- Marcos Ángel de Yoldi, 2/ XII/1754, Fol. 60. Sortija
- Isidro la Cruz, 3/IX/1761, Fol. 69. Sortija
- Pedro Miguel de Indave, 27/X/1766, Fol. 74. Sortija
- Thomás de Lacruz, 11/II/1774, Fol. 81. Sortija
- Joaquín Maria de Yoldi, 25/X/1788, Fol. 96. Cruz con lazo

El dibujo de Joaquín María de es de lo más interesante puesto que en este examen encontramos un cierto

[95] GARCÍA GAÍNZA, Concepción: *Dibujos antiguos de los plateros de Pamplona*. Pamplona: Universidad de Navarra, 1991.
GARCÍA GAÍNZA, Concepción: "El libro de exámenes de plateros", *Goya*, nº 225. Madrid, 1991, pp. 134-141.

alarde de virtuosismo por parte del autor al presentar la pieza de de examen propiamente dicha, un lazo con cruz, rodeada de una trabajada orla, compuesta por cuatro collares ya que en los extremos aparecen las clásicas argollas que servían como cierre –pasando una cinta de raso o terciopelo–. Cabe destacar que posiblemente los collares que diseña en el marco son los que el autor hubiera deseado realizar, mientras que la pieza que escoge para el examen es la que realmente puede hacer con los materiales de los que disponía –un lazo muy calado, economizando al máximo el oro, un buen número de piedras pero que no se acerca ni de lejos a la profusión de engastes de los collares–. En este aspecto podemos decir que se asemeja a algunos de los diseños de Albini, que son joyas ideales no siempre realizables y que nos hace pensar en los distintos niveles de la creación joyera: el del diseño puramente artístico que tan solo busca lo esencialmente estético, el diseño que une la artisticidad con realidad económica y el que representaría la joyería en su expresión más sencilla y popular que equipararía el platero a un simple artesano.

Granada

El examen en Granada constaba de tres partes fundamentales. En primer lugar, la ejecución de un dibujo de la pieza que se le indica al aspirante. A continuación, elaboraba la pieza en casa de un maestro y por último, debía responder correctamente una serie de preguntas teóricas sobre el arte de la plata y el oro.

Las piezas a confeccionar eran variadas como jarras, bandejas, empuñaduras de espada y joyas, como *agnus*, pendientes, cruces y sortijas. "La elección de la obra a ejecutar se realizaba a la suerte, así se especifica en el caso del platero Manuel Ahumada"[96].

Los pocos dibujos que se han podido conservar[97], dieciocho en total, constituyen un pequeño ejemplo de cómo se realizaba el examen de maestría, pero, a la vez, constituiría un registro oficial de maestros plateros. Los dibujos datan de entre 1735 y 1746 por lo que en rigor quedarían excluidos del presente estudio. No obstante, algunos de estos exámenes serán de interés especialmente en el capítulo que trata sobre las joyas de pecho, en concreto las pruebas de Francisco Gaona (1740) y de Tomás Gamarra y Aguilar (1741), y en el capítulo de los anillos, con el examen de Juan Luengo (1736), así como al analizar los pendientes, con los diseños de José Sedano (1741) y Manuel Ahumada y Cepeda (1746).

Tras aprobar se les da una certificación, juran el cumplimiento de las Ordenanzas[98] y pagan los derechos de examen. El texto que acompaña a estos dibujos manifiesta que la aprobación del examen estaba desligada del

---

[96] BERTOS HERRERA, Pilar: *Los Escultores de la plata y el oro*. Granada: Universidad de Granada, 1991, p. 104.
[97] Colección privada.
[98] En 1531 se otorgó Ordenanzas a los Plateros. Los plateros de la Paja (Oro) tendrán Ordenanzas propias el 18 se septiembre de 1538. Finalmente rigieron las Ordenanzas de 1771.

permiso para abrir tienda propia. Este permiso para abrir tienda propia necesitaba del apoyo de un fiador y debía formalizarse ante el escribano mayor del Cabildo de la ciudad.

De los dieciocho dibujos que conocemos, diez representan joyas. Están realizados a lápiz, y muchos presentan retoques en tinta sepia, negra, azul o dorada para embellecer el dibujo. Son estos dibujos de gran calidad y minuciosidad, aunque sencillos, ya que en pocas ocasiones se representan marcos y los que aparecen son bastante sobrios.

Algunos de los dibujos quedan fuera de este estudio, como los azafates, braserillos de mano, soportes de velas y demás objetos de la platería. Entre las obras en oro, y que más adelante veremos específicamente, encontramos cuatro pares de pendientes, tres cruces de pescuezo, un joyel, un broche y una sortija.

El conjunto completo de los dibujos, actualmente en un colección privada, fue publicado por Pérez Grande[99], aunque anteriormente algunos de ellos son citados o publicados por Aranda[100] y Arbeteta[101].

1.2. Corporaciones gremiales que utilizaban un libro de exámenes: Sevilla, Madrid

Sevilla

El gremio de plateros de Sevilla es objeto de estudio en varias obras de Sanz Serrano[102]. Esta corporación tuvo gran peso desde la Edad Media como muestra el hecho de tener unos de los reglamentos profesionales más antiguos, de 1344, como demostró San Serrano[103]. En las ordenanzas de 1540 de la corporación sevillana se especifica la necesidad de realizar un dibujo como parte del examen de maestría. Posteriormente, como documentó Sanz Serrano, se reafirma la obligación de de examinarse mediante un libro de dibujos por lo que no es de extrañar que existiera un repertorio de modelos de 1540 que hoy día no se conserva.

---

99 PÉREZ GRANDE, Margarita: "Dibujos de examen de plateros de la ciudad de Granada", Goya, nº 313-314. 2006, pp. 257-270.

100 ARANDA HUETE, Amelia: *La joyería en la Corte durante el reinado de Felipe V e Isabel de Farnesio*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1999.

101 ARBETETA MIRA, Letizia: «Platería y joyería en la Corte de Felipe V. La influencia francesa», en *El arte en la corte de Felipe V*. Madrid: *Museo del Prado*, 2002, pp. 353-372.

102 SANZ SERRANO, Mª Jesús: *La Orfebrería Sevillana del Barroco*. Sevilla: Excma. Diputación de Sevilla, 1976.
SANZ SERRANO, Mª Jesús: "Modelos de joyas sevillanas durantes el periodo rococó", en *Actas del IV congreso Nacional de Historia del arte*. Zaragoza: 1982, pp. 166-169
SANZ SERRANO, Mª Jesús: *Antiguos dibujos de la platería sevillana*. Sevilla: Excma. Diputación de Sevilla, 1986.
SANZ SERRANO, Mª Jesús: *Una Hermandad Gremial: San Eloy de los plateros. 1341- 1914*. Sevilla: Universidad Sevilla, 1996.

103 SANZ SERRANO, Mª Jesús: *La Orfebrería Sevillana*… Op. Cit., p. 55.

Afortunadamente se han conservado otros cuatro libros[104]. De ellos, dos estuvieron vigentes desde finales del siglo XVII hasta mediados del XVIII y otros dos se realizaron a mediados del XVIII y se mantuvieron en uso hasta la extinción del Colegio de plateros sevillano en 1837. El motivo por el que existen dos libros en cada periodo es la diferenciación que se hacía entre plateros de oro y plateros de plata. Esta distinción se hace a la hora de examinarse y perdurará a lo largo de toda la vida profesional del maestro. Nos obstante, Sanz Serrano[105] afirma que "*durante el siglo XVIII, algunos plateros de oro realizaron también obras de plata, y es por esto por lo que hemos podido identificar algunas de sus marcas. Aunque durante el siglo XVII la separación de especialidades era muy clara, a medida que avanza el XVIII va desapareciendo esa estricta delimitación*".

El sistema de examen distinguía como en casi todas las platerías tres elementos básicos en la formación del futuro maestro: la habilidad para el dibujo, la destreza a la hora de ejecutar la pieza y los conocimientos teóricos. Por esto, en primer lugar el pretendiente confeccionaba un dibujo que le serviría de modelo a la hora de elaborar la pieza. La elección de la pieza era fruto del azar puesto que se abría uno de los libros y la joya o pieza de orfebrería que apareciera se convertía en el objeto de examen. La ejecución de la obra maestra tenía lugar en el taller de un maestro, y se guardaba hasta que se reunía la junta de aprobación. Si dicha junta, tras una votación, daba el visto bueno, el aspirante debía responder a las preguntas técnicas oportunas que le proporcionarían definitivamente el grado de maestro. Le seguían una serie de convencionalismos comunes a otras cofradías, como la exhortación al cumplimiento de las Ordenanzas, el pago de las tasas y la invitación a pasteles por parte del nuevo maestro.

El Segundo Libro de joyas manifiesta gran cuidado en la elección de las piezas, mostrando dos piochas, dos lazos para el pecho, tres lazos con cruz, tres diseños de pendientes, cuatro sortijas y dos diseños de manillas. Cada una de estas piezas se analizará en el contexto de su tipología donde se pondrá de manifiesto que el Segundo Libro de Oro es un tanto heterogéneo en cuanto al estilo y el lenguaje estético de las piezas que presenta. Esto se debe a dos razones, la primera de ellas es la fecha en la que está realizado, en 1754. Esta obra representa un periodo de transición entre el barroco y rococó. De hecho el rococó se va introduciendo de forma paulatina. Así lo reconocen investigadores que han trabajado sobre las platerías de otras ciudades como Martínez Subías que, al hablar del estilo rococó en Reus, afirma:

"*Si ha sido difícil establecer los límites cronológicos del comienzo y del fin de la platería barroca reusense, otro tanto sucede con las piezas de estilo rococó. Al igual que en el apartado anterior, la cronología propuesta está en función de las obras conservadas, y éstas no siempre posibilitan establecer las lindes adecuadas del inicio y la desaparición de un arquetipo. Ese sincretismo y el carácter ecléctico que se advierte en las trazas ornamentales utilizadas por los plateros de Reus a lo largo de las diversas fases*

---

[104] Estos libros se dieron por desaparecidos hasta su hallazgo en 1982 por parte de la Dra. Sanz Serrano y fueron objeto de estudio en SANZ SERRANO, Mª Jesús: *Antiguos dibujos de la platería sevillana*. Sevilla: Excma. Diputación de Sevilla, 1986.

[105] Ibídem, p. 200.

artísticas no ayudan a precisar con exactitud los ciclos temporales de cada estilo. Además sería un grave error por nuestra parte intentar establecer con exactitud unos límites cronológicos porque ni las edades de la historia ni las formas conceptuales del arte pueden tajarse con tanta precisión. Ya hemos advertido que la periodización propuesta sólo se refiere al periodo cronológico al que pertenecen las manufacturas de una determinada tendencia artística".

Veremos que hay piezas que representan una evolución respecto a la joya barroca sin que llegue aún a presentar los elementos que configuran el lenguaje del rococó junto con otras que proponen un nuevo lenguaje dado que mezcla y toma ideas de otro creador como fue Albini.

Madrid

En Madrid el examen de maestría se realizaba de forma similar al procedimiento de Sevilla. Según se recoge en las Ordenanzas de 1771, otorgadas por Carlos III y que afectarán a todas las platerías del país, el aspirante en primer lugar debía realizar un dibujo copiándolo del libro de dibujos bien para plateros de oro o bien de plata (Ord. 22), ya que cada ramo tenía un libro diferente. Este libro se abría al azar. En base a este dibujo se elaboraba materialmente la pieza dibujada.

La ejecución de la pieza tenía lugar en casa de uno de los aprobadores, y posteriormente se presentaba la obra terminada ante la junta de examen. Los plateros de oro podían hacer una piocha de flores, una sortija de brazo abierto gallonado o una venera de adorno y chinesco y modelarán un ramo o figura. La pieza será propiedad de la Congregación, que es la que paga los materiales (Ord. 22).

Previamente al examen el aspirante debía cumplir ciertos requisitos como son: saber leer, escribir y contar, presentar prueba de limpieza de sangre, así como un informe de los mayordomos y aprobadores sobre la vida y buenas costumbres del aspirante y su familia y pagar dos ducados (uno en el caso de los hijos de plateros), que le conducen a conseguir la cédula impresa de manos de la junta necesaria para que el patrón le reciba en su casa. Tras seis o siete años de aprendizaje en casa del maestro podía optar al examen de maestría previo pago de nuevas tasas. Se han conservado sólo algunos dibujos sueltos correspondientes a exámenes de plateros, aunque todos datan del siglo XIX –quedando fuera de los márgenes cronológicos propuestos en este trabajo–. En cuanto a los libros de modelos, sabemos de la existencia de cuatro libros: dos del siglo XVIII correspondientes a la plata y el oro, y otros dos de las mismas características realizados y utilizados en el siglo XIX.

Durante la guerra civil española fueron intervenidos los locales e incautados mobiliario y archivo; la perdida de este último impide un conocimiento exacto del proceso de fundación de la Corporación. Por noticias llegadas a nosotros hoy día apenas se conservan unos pocos dibujos del siglo XIX propiedad del Gremio de Joyeros Plateros y Relojeros de Madrid.

1.3. Corporaciones gremiales cuyos exámenes de dibujo permanecen perdidos: Salamanca, Córdoba, Málaga, Zaragoza, Gerona, Murcia, Segovia, La Coruña y Reus.

Salamanca

Para un conocimiento más amplio sobre el gremio de plateros salmantino es de obligada consulta la obra de véase Manuel Pérez Hernández[106]. En Salamanca hubo varias ordenanzas según se desprende de diversas fuentes documentales entre el siglo XVII y principios del XVIII. En 1722 se aprueban las ordenanzas de la cofradía por Don Blas de Tamaño provisor y vicario general. Un año después, en 1723, se aprobarán las ordenanzas del gobierno peculiar de la congregación. Estas ordenanzas, dado el férreo tradicionalismo de este tipo de instituciones, siguieron teniéndose en cuenta en el Colegio y Cofradía aún después del Real Decreto de Ordenanzas aprobado por Carlos III en 1771, que afectó a toda España.

En este Colegio de plateros de Salamanca existía la costumbre, a la hora de realizar la prueba de maestría, de abrir un libro de dibujos al azar y ejecutar la pieza que hubiera tocado en suerte. Lamentablemente este libro de dibujos no se ha conservado. Sólo conocemos la nómina de artistas que fueron aprobados entre el año 1723 y 1857, ya que los libros de aprobación anteriores también se han perdido.

Córdoba

Para el estudio de la corporación de plateros de Córdoba es imprescindible recurrir a la obra de Valverde Fernández[107]. En Córdoba el método de acceso a la maestría fue cambiando a la vez que las distintas ordenanzas que se fueron otorgando. Las primeras reglas se aprobaron en 1503 fueron recogidas en el libro de las Ordenanzas del Arte de la Platería, que agrupa los primeros treinta capítulos aprobados en 1503, y los añadidos posteriormente en años sucesivos hasta 1541. En el siglo XVIII, las ordenanzas de 1728 (cap. III y IV) disponían la realización de uno o varios dibujos que debían ser aprobador por votación del tribunal –compuesto por el hermano mayor y los aprobadores– .

Las ordenanzas de 1746, vigentes hasta 1771, disponen un procedimiento más complicado y largo, lleno de formalismos, desarrollados en sus capítulos III y XXVII. El tribunal estaba compuesto por cuatro veedores de oro y plata, el hermano mayor y el secretario, que levantaba acta.

---

[106] PÉREZ HERNÁNDEZ, Manuel: *La congregación de plateros de Salamanca: aproximación a la platería salmantina a través del archivo de la cofradía y el Punzón de sus artífices*. Salamanca: Universidad Pontificia de Salamanca, Centro de Estudios Salmantinos, 1990. PÉREZ HERNÁNDEZ, Manuel: *Orfebrería religiosa en la diócesis de Salamanca, (siglos XV al XIX)*. Salamanca: Diputación de Salamanca, 1990.

[107] VALVERDE FERNÁNDEZ, Fernando: *El Colegio- Congregación de Plateros Cordobeses durante la Edad Moderna*. Córdoba: Universidad de Córdoba, 2001.

La primera fase es puramente burocrática. En ella el aspirante remitía certificados y memoria de su buen aprendizaje y comportamiento. Después se le citaba para el examen.

El examen, propiamente dicho, consistía en la realización de una obra en oro o plata, elegida por el tribunal, que también indicaba el taller en que debía efectuarse. Excepcionalmente, entre 1790 y 1799, la obra a ejecutar la decidía el dueño del obrador. La obra a ejecutar solían ser piezas de moda, como anillos, aderezos, cajas, espadines y *agnus de*i, En definitiva, obras baratas ya que el material era aportado por el examinado. El aspirante mostraba al tribunal dos semanas más tarde la obra y, si la consideraban apta, se realizaba una prueba de dibujo. Si el dibujo resultaba satisfactorio al tribunal se pasa a la última prueba, que era superación de una serie de preguntas teóricas relativas al Arte.

Finalmente, el nuevo maestro pagaba las tasas, realizaba un juramento a los pies de un crucifijo, se le inscribía en los distintos libros de aprobaciones[108] y se le daba una carta de examen.

Tras su disolución en 1936 por orden de la autoridad militar, los descendientes del último representante legal del Colegio, hicieron donación al Ayuntamiento en 1954 de las alhajas, objetos litúrgicos, muebles y documentos que les pertenecieron.

Según lo visto, la prueba de dibujo no tenía mayor interés que el de ver la aptitud del aspirante en estos menesteres y no parece que se tuviera que dibujar necesariamente la pieza que se ejecutó. Por estas razones quizá no se consideró interesante la conservación de estos dibujos.

Málaga

El gremio de plateros de Málaga fue objeto de estudio por parte de Sánchez-Lafuente Gemar[109]. Las primeras ordenanzas datan de 1566, cuando se funda esta congregación como asociación de plateros. Recibieron nuevas Ordenanzas de manos del rey Felipe V, quien las distingue como "Colegio, Congregación y Arte".

Al igual que el resto de Cofradías y Colegios recibieron las últimas Ordenanzas en 1771. En esta ciudad no utilizaron libros de examen[110]. Si bien se sabe a través de estas ordenanzas que el examen de dibujo debió hacerse de forma obligatoria, pero estos dibujos se encuentran desaparecidos hasta el momento, si es que hubo intención de conservarlos entonces.

---

[108] Libro de Registro de Hermanos (1575-1745) y Libro de Aprobaciones de Artífices Plateros del Colegio del S.S. Eloy (1745-1784). Archivo de Plateros, libros 10 y 11. Archivo Municipal de Córdoba.
[109] SÁNCHEZ-LAFUENTE GEMAR, Rafael: *El arte de la platería en Málaga. 1550-1800*. Málaga: Universidad de Málaga, 1997.
[110] Ibidem, p. 88.

Zaragoza
En Zaragoza el sistema de admisión en la cofradía variaba poco respecto a otras congregaciones de plateros. Es fundamental en este caso la aportación de la investigación de Esteban Lorente[111]. El aspirante, al solicitar examen, debía probar su buena disposición durante el aprendizaje y su virtud moral y limpieza de sangre, tras lo cual era requerido para una prueba de ejecución de una obra conforme a dibujo o traza impuesta, que debía realizarse en el taller del mayordomo de bolsa.

La obra, que debía ajustarse al un dibujo previo, era sometida a votación del tribunal, que lo hacía mediante habas blancas (apto) o negras (no apto). Además del dibujo preparatorio y la obra terminada, el aspirante debía presentar los moldes. En caso de ser hijo de maestro, sólo se le exigía un dibujo.

El material era aportado por el aspirante. Además, según las Ordenanzas de Felipe V, otorgadas en 1742, el aspirante a platero del oro debía elegir entre tres piezas bien precisas[112]:

"una sortija de siete diamantes o esmeraldas, con brazo abierto, entre el cual llevará uno ò más diamantes en cada lado, agallonada por su reverso, y el brazo fileteado, bien montadas y engastadas las piedras. Una joya de treinta a quarenta esmeraldas en oro engastada en fino, que sea de la última moda, bien recortada por delante y tallada por el reverso. Y un lazo de sesenta a ochenta piedras, movido en crespo, engastado en fino con toda sutileza y primor; ú otras piezas de habilidad, que la Junta resolviere."

Si el trabajo resultaba satisfactorio ante el tribunal, se admitía al aspirante en el Arte y Cofradía de plateros, tras jurar su compromiso de mantener el buen uso del Arte y cumplir las Ordenanzas. Finalmente, paga los derechos de examen, las propinas a los examinadores y les obsequia con perdices, dulces o "perniles de tocino". La junta otorgaba una cartilla o certificación de maestro.

En este gremio zaragozano, existía la peculiar costumbre de regalar al aspirante a maestro una cantidad de dinero o un traje de paño al concluir el tiempo de aprendizaje, que se estipulaba en el contrato acordado entre el maestro y el representante del muchacho antes de iniciar el aprendizaje.

---

[111] ESTEBAN LORENTE, Juan Francisco: *La platería de Zaragoza en los siglos XVII y XVIII*. 3v. Madrid: Ministerio de Cultura, 1981.
[112] Ordenanzas de Felipe V a la Congregación, Colegio y arte de Plateros de la ciudad de Zaragoza, capítulo 21. Apud. ESTEBAN LORENTE, Juan Francisco: *La platería de Zaragoza*… op.cit., pp. 240-ss.

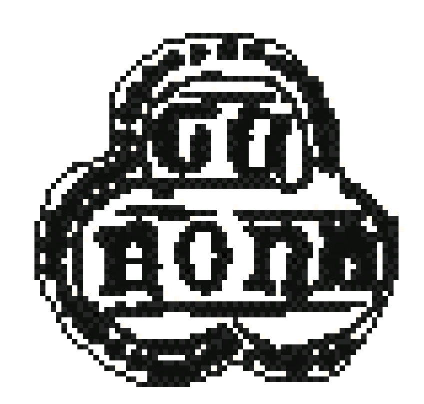


Fig. 11.
Contraste de Gerona. S. XV.

Gerona

Sobre el gremio de plateros de Gerona nuestra aportación a los estudios de platería se basan en un manuscrito conservado bajo el título *Llibre del col·legi de argenters de Gerona, sots invocasió del gloriós sant Aloy y sant Anastasi*, sin que existan ningún tipo de investigación previa sobre este tema y nosotros lo abordamos tan solo en aquellos aspectos que contribuyen al objeto del presente estudio. Son tan solo noventa y cuatro folios los conservados. Contienen información sobre los ingresos en el colegio, deliberaciones, cuentas y otra documentación relativa al colegio. Además incluye once folios ilustrados con diseños[113], algunos de ellos fechados entre 1680 y 1777, que son variaciones sobre de una hoja vegetal de apariencia variable desde una hoja de acanto sencilla a otras más decoradas, acompañadas de flores o de rocallas. Junto con estos diseños vegetales aparecen algunas otras que sin duda son marcas o punzones de platero, como la publicada por Cruz Valdovinos[114], que corresponde al siglo XV y en la que aparece el nombre de la ciudad de GE-RONA en letras mayúsculas insertar en un marco trilobulado punteado.

La comparación con este marca es la constatación del hecho de que las marcas de la ciudad suelen tener algún rasgo característico que se mantiene a la largo del tiempo y que funciona de la misma manera que un ideograma. Desde este aspecto la marca del XV puede ser ilustrativa en tanto que parece representar una hoja trilobulada en torno al nombre de la ciudad y tiene concomitancia con los repetidos dibujos de hojas que aparecen en el libro del gremio gerundense.

---

[113] Véase Apéndice Documental: Documentos 6-16.
[114] CRUZ VALDOVINOS, José Manuel: *Platería en la época de los Reyes Católicos*. Madrid: Madrid Capital Europea de la Cultura, Fundación Central Hispano, 1992.





Figs. 12, 13, y 14. Marcas. Llibre del col·legi de argenters de Gerona, sots invocasió del gloriós sant Aloy y sant Anastasi, Fol. 10, 11 y 12.BC- Ms. 321

A continuación presentamos la lista de plateros que dibujaron en este manuscrito. En casi todos los casos realizaron un diseño de este elemento vegetal[115]:

Jeroni Torrent arjeter 1680
Batista Ros Mayor 1681
Faliu Bartolomeu 1684
Batista Ros 1786
Minat (junto a un dibujo de una hebilla)
Joan Mallol 1784
Casas (marca: una "C" con una casa en su interior y un diseño de sortija)
Carreras (marca: una "C" con un león (¿) en su interior y un diseño de sortija)
Francisco Sastre
Calbet (junto a un pequeño diseño de una cafetera)
Bartra (junto con a pequeño diseño de una bandeja y su anagrama BARTR sobre una barquita)
Panter (junto a un zapato y la hoja que es marca de la ciudad)
Joan Bronet
Narcis Torrent (Marca: una torre fortificada)
Joseph Putx
Visens Rosell
Narcis Barrau
Baltazar Carrer
Falip Sabat

---

[115] **entre paréntesis otras marcas anejas a la marca de la hoja de vid.**

Sabastia Macip
Onofra Domenech
Francisco Bartolomeu
Geronim Pairachs
Francisco Marquet
Tomas Estanyol
Joan Saltiro
Joseph Saltiro
Joseph Ros
Batista Ros
Joan Pau
Anton Criderch 1690
Joan Mallot menor 1702
Felisiano Rosell 1703
Francisco Clara
Josep Isastras 1702
Fransesch Torres 1703
Miquel Rosell 1706
Francisco Cas (a) joana 1701
Narcis Torrent menor 1713
Bonet Torres 1713
Salvador March
Pera Rreynes
Anton Farrer 1715
Joan Colomer
Francisco Torrent 1718
Esteva Sastre
Anton Coderch 1721
Joan Anton Adrorer
Joan Bartolomeu 1721
Narcis Falip 1723
Anton Jennese 1729
Dalmau Coderch 1727
Banat Torrent als 8 de Juny 1732
Narcis Ferre al 22 de Juny 1732
Francisco Torres menor als 15 de Juny 1733

Joseph Mallol als 15 de Juny 1733
Francisco Rosell als 15 de Juny 1733
Francisco Casajoana menor als 15 de Juny 1733
Anton Torres als 15 de Juny 1733
Pere Parachs als 15 de Juny 1733
Joan Baptista Franch als 17 de Juny 1733
Anto Felip als 17 de Juny 1733
Domingo Ferre als 17 de Juny 1733
Francisco Torrent menor als 24 agt [agosto] 1735
Narcis Ferre als 24 agosto 1735
Joan Felip als 19 7bre 1756
Anton Poch al 1 10bre 1768
Dalmay Coderch y Mataro als 9 matg 1762
Josep Font als 19 mars 1768
Manuel Quatrecasas als 15 jener 1771
Salvador Parrachs als 19 jener 1772
Pere Salcaraña als 25 matg 1772
Joan Fargas als 13 10bre 1772
Joan Peugdejes als 11 10bre 1774
Felipe Parrachs als 11 10bre 1774
Narcis Escarra als 11 10bre 1774
Narcis Anton Torrent y Figarola als 8 matg 1775
Joan Estevanell als 8 matg 1775
Francisco Ferre als 8 matg 1775
Ramon Galte als 18 7bre 1775
Joseph Rubireta als 4 febre 1776
Tomas Quatre Casas als 26 9bre 1776

Las marcas dibujadas entre 1680 y 1702 no están fechadas. Sin embargo a partir de entonces y durante todo el siglo XVIII aparece el diseño de la marca acompañado regularmente de su año de ejecución. Se observa que en ciertos casos el nombre y la fecha difieren tanto en el tipo de tinta como en el de grafía, como si ésta se hubiera añadido posteriormente. Aparecen también algunos nombres (Francisco Clara, Josep Isastras de 1702, Fransesch Torres de 1703, Miquel Rosell de 1706 y Francisco Casajoana de 1701) en los que la marca se acompaña de un nombre que ha sido enmendado y raspado y se añade otro nombre diferente. Las marcas anteriores al año 1680 no se conservan. Es decir, parece ser que algunas marcas se dibujaron y las fechas o los nombres de sus autores se añadieron posteriormente, en algún momento en que se empezó a aplicar la Ordenanza de forma más estricta.

No deja de resultarnos un tanto extraño el hecho de que en 1733 se documentan hasta diez marcas distintas con su correspondiente diseño de la hoja y su fecha. La siguiente marca es de 1735 y la siguiente es de 1756. Este dato permite conjeturar que estas marcas constituyan un registro de plateros aprobados al menos en estos años de los que se conservan documentación.

Sabemos que se regía de forma similar al la corporación de Barcelona conforme a las Ordenanzas otorgadas por Felipe V[116] en 1732 por las que cambiaba el estatus de los plateros al ser reconocido como Colegio y por ende su reconocimiento como Arte liberal que los distinguía de los demás oficios gremiales. Como afirma Gou[117]:

"*Es evidente que el Colegio de Barcelona ha tenido desde siempre un gran ascendente [sic] sobre los plateros de toda Cataluña. Como en otros muchos aspectos, (…) servía de modelo y pauta para todos los catalanes. Esto también pasaba con los plateros. Y así va ser reconocido en las mencionadas Ordenanzas de 1732. Estas no solamente son obligatorias para los plateros de Barcelona, sino que, dando un paso más allá, obligan todos los plateros del Principado. Esta medida va ser provocada, en parte, por el hecho que algunos plateros se habían ido estableciendo sin estar sujetos en ninguna normativa. De este modo podían incluso trabajar piezas defectuosas o con metales de baja calidad con toda impunidad, en perjuicio de los agremiados que estaban fuertemente controlados con una normativa exhaustiva y muy rígida, y además deterioraban la buena imagen de calidad y el crédito muy merecido de que disfrutaba la platería catalana, en especial los maestros de Barcelona, los cuales habían logrado un elevado nivel técnico y artístico.*"

Se posibilitaba el acceso mediante la elaboración de un diseño que posteriormente debía ejecutarse materialmente en el taller de uno de los miembros del tribunal examinador, junto con un examen teórico sobre la Arte. Esto es, se realizaban las mismas pruebas que en otros Colegios de Plateros, como el de Barcelona. Es posible que en el caso de la corporación gremial este dibujo no se guardara y que los aprobados quedaran registrados mediante la realización de un diseño de marca de ciudad.

Los distintos avatares históricos como la invasión napoleónica o la guerra civil se llevaron prácticamente toda la documentación que el Colegio guardó.

Murcia
Los plateros murcianos poseyeran unas Ordenanzas que datan del año 1736, aprobadas por Felipe V, que se mantuvieron en vigor hasta 1771.

[116] REAL CÉDULA (1732): Real Cédula con las ordenanzas que su Majestad (que Dios guarde) y su Real Junta General de Comercio, y de Moneda da a la congregación, colegio y arte de plateros de la ciudad de Barcelona para su buen regimen, y govierno, Sevilla. Disponible a 17 de febrero de 2015 en: https://play.google.com/store/books/details?id=J5RLd2YMsYwC&rdid=book-J5RLd2YMsYwC&rdot=1&source=gp-web-app

[117] GOU I VERNET, Assumpta: "Joiers I Orfebres Del Penedes i Garraf (Segle XVIII)". *Miscel•lània penedesenca*; Vol.: 13. Figueres: Institut Ramon Muntaner, 1989, pp. 42-43.

El examen de maestría tenía lugar al reunirse el tribunal. Se colocaba un libro de dibujos sobre una mesa, el aspirante, con un cuchillo, abría el libro al azar y debía confeccionar la obra que mostraba el dibujo. Este libro contenía dibujos de todo tipo de piezas de platería. El tribunal juzgaba la obra y, en consecuencia, el aspirante era admitido o no en el Gremio o Congregación.

Se ha documentado la existencia del libro de exámenes que permanecía bajo custodia del secretario de la Hermandad, en su domicilio. Este libro de dibujos sería muy similar a otros que conocemos, en Sevilla y Pamplona, pero por desgracia hoy día se encuentra desaparecido y no deja de ser desalentadora la afirmación José Sánchez Moreno[118]:

"Aunque algunos crean que en Murcia (…) el arte de la platería alcanzó caracteres de importancia excepcional, lo cierto es que no ocurrió así. Cuando ésta necesitó orfebrería digna de sus piezas, recurre al toledano Pérez de Montaltó y otro artistas valencianos"

En nuestra opinión, si tenemos en cuenta que la realidad suele ser un sistema de contrapesos hemos de pensar que estos artistas foráneos que realizaron encargos para la ciudad de Murcia posiblemente dejaran algún poso, de modo que posiblemente la platería del oro en Murcia no presentara un aspecto tan dramático como lo pinta Sánchez Moreno. En todo caso no podemos sino lamentar las lagunas históricas que nos han quedado por la pérdida de documentación.

Segovia y La Coruña

Agrupamos ambas platerías en un mismo apartado puesto que las noticias sobre el examen de maestría o sus trazas, así como del ordenamiento general del oficio de plateros de Segovia y La Coruña aún son escasas, a pesar de que se han publicado interesantísimas y ricas investigaciones acerca de sus producciones y sus artistas.

En relación al gremio segoviano destacan los trabajos de Esmeralda Arnaéz[119] centrados en el análisis, catalogación y clasificación estilística de las numerosas obras de orfebrería conservadas en la provincia, pero que al no disponer de dibujos de diseños de joyas no podemos más que citarlo.

---

118 SÁNCHEZ MORENO, J.: "Noticias para la historia de la orfebrería en Murcia", *Archivo Español de Arte*, 225. Madrid, 1984, p. 174.

119 ARNÁEZ, Esmeralda: *Orfebrería religiosa en la provincia de Segovia hasta 1700*. Madrid: Gráf. Cóndor, 1983.
ARNÁEZ, Esmeralda: *Orfebrería religiosa en la provincia de Segovia en los siglos XVIII y XIX*. Madrid: Gráf. Cóndor, 1985.
ARNÁEZ, Esmeralda: "José Martínez del Valle, Platero segoviano del siglo XVIII", *Archivo Español de Arte,* nº 225, Madrid, 1984, pp. 23-35.

En Galicia existen algunos estudios parciales de platería, realizados por Francisco Javier Louzao[120] que aunque tratan sobre el interesante hallazgo de unas trazas de piezas de plata, poco iluminan nuestro tema de estudio. Debemos pues esperar a que se realicen trabajos específicos sobre esta platería y confiamos en que aparezcan nuevos hallazgos que enriquezcan este estudio.

Reus

Recientemente la platería de Reus ha sido objeto de un profundo estudio por parte del investigador Martínez Subías, citado antes. Su trabajo retoma los datos que de forma previa había expuesto Luïsa Vilaseca pero bajo un prisma distinto al ampliarlos y profundizar en la documentación de numerosos archivos parroquiales e históricos así como hacer un catálogo de piezas enriquecido con pormenores estilísticos, artísticos y tipológicos.

Los plateros de Reus se ordenaron conforme a las *Ordinacions dels ferrers i arts de foc de Reus* que estuvieron en vigor entre 1604 y 1690, y que ordenaba el trabajo no solo de los plateros sino de otros oficios relacionados con la metalistería[121]. Posteriormente, lo hicieron conforme a la Real Cédula otorgada por Felipe V a la Congregación, Colegio y Arte de Platería de Barcelona (1732) y finalmente su ordenamiento se rigió por la Reales Ordenanzas de 1771 otorgadas por Carlos III, que obligaban a todas las platerías del reino e incluían ordenanzas particulares para el Colegio de San Eloy de Madrid.

Así pues, el acceso a la maestría y la manera de realizar el examen es conforme a otras platerías, con los habituales requisitos de presentar carta de aprendiza, certificado de aprendiz, certificado de oficial registro de nacimiento y limpieza de sangre, así como el pago de unas tasas establecidas.

El examen constaba de dos partes, una teórica donde se formula una serie de preguntas teóricas sobre el oficio y en al que se asignaba una pieza para ejecutar materialmente. La pieza se asignaba por sorteo conforme a un libro de modelos existente. Al igual que en el Colegio de San Eligio de Sevilla existía un libro para la rama del oro y otro para la plata[122] pero estos libros parece que no se han conservado a juzgar por el silencio que se hace sobre ellos en el citado estudio de Martínez Subías.

Al igual que en otras platerías, los materiales debía aportarlos el propio aspirante por lo que *"tal vez este factor*

---

[120] LOUZAO MARTÍNEZ, Francisco Javier: "Dibujos de Platería Coruñesa", en *Goya*, Nº 221, Madrid, 1991, pp. 284-289.
[121] como herreros, cerrajeros, dagueros, veterinarios, guarnicioneros, silleros, vaciadores de diversos metales, caldereros, vaineros, cinteros, coraceros, yunqueros, candileros, espaderos, fresneros, toneleros y pedernaleros. Vid. Ápud. MARTÍNEZ SUBÍAS, Antonio: *La platería de Reus y su Real Colegio*. Reus : Arts Gràfiques Rabassa, 2008, p. 49.
[122] Ibídem, p. 122.



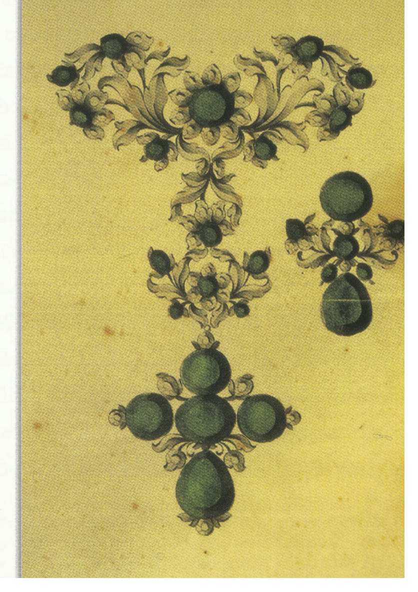


Fig. 15 y 16.
Trazas de aderezos. Anónimo. Museo Comarcal Salvador Vilaseca, Reus.



monetario pudo incidir a la hora de escoger las trazas, pues se excluyeron del muestrario, quizá, aquellas que implicaban un desembolso mayor"[123]. De modo que la tipología de las piezas presentadas al examen de maestría se reducen, para la rama de oro, a pendientes (veintisiete casos documentados) y anillos (ocho) y, para la plata, a cubiertos (uno), agnus (dos) y empuñadura de espada (uno).

Siendo el citado estudio sobre la platería de Reus de una gran riqueza documental, expuesta así mismo de forma amena y adjuntando conclusiones al final de cada capítulo, y presentando un profundo trabajo de catalogación de las piezas que han pervivido hasta nuestros días –ajuar litúrgico en su totalidad–, los pocos dibujos que aporta a nuestra investigación se reducen a tres diseños de medios aderezos –compuesto por ahogador y pendientes– dibujados en tinta acuarela color conservados en el Museo Comarcal Salvador Vilaseca[124], muy descontextualizados y de los que hacemos necesariamente mención.

2. Trazas por encargo: Los envíos desde París para Carlos III

Desde la llegada de los Borbón al trono de España el comercio de todo tipo de obras a arte y objetos suntuarios con Francia fue muy habitual. Este comercio incluía también joyas de las que previamente se enviaban a España las trazas[125], así como la descripción y precios de las piedras preciosas y perlas que debían engastarse en cada pieza. Existe una pequeña colección de trazas para un aderezo que el rey Carlos III

---

[123] Ibíd., p. 125.
[124] Ibíd., p. 198 y 214. Del Museo Comarcal Salvador Vilaseca, Reus. Nº regs. 7.102, 7.107 y 7.110, respectivamente.
[125] Se ha documentado las trazas de tres diseños de joyas –un toisón, una encomienda del Espíritu Santo y una hombrera para esta encomienda- enviados desde París por el propio embajador Ventura Llovera al Duque de Medina Sidonia, Pedro de Alcántara Pérez de Guzmán, obra de un platero llamado Gibert, datadas de 1772.
Véase GARRIDO NEVA, Rocío: «Dibujos de joyas para Pedro de Alcántara Pérez de Guzmán y Mariana de Silva, Duques de Medina Sidonia». *Laboratorio de Arte*. Nº 25 (2013), pp. 559-579.

encargó a París por mediación de su embajador, Francisco Ventura Llovera, con motivo de la boda de su hija, la Infanta María Luisa, con el Archiduque Leopoldo de Lorena, y que ha sido motivo de estudio por parte de Aranda Huete[126].

Afirma[127] esta autora que "*muchas veces, los Reyes optaban por encargar los diseños a París, y las piezas seleccionadas eran realizadas por un platero real mucho más económico (…). Se copiaban los dibujos (…) y se devolvía a París alegando que no eran del real agrado. (…). Por su parte, Pedro Jil de Olondriz, tesorero ordinario del Rey en La Hay, fue el encargado de enviar desde Ámsterdam los diamantes necesarios para la ejecución de estas joyas, ya que desde esta época dicha ciudad era la principal suministradora de estas piedras".*

El embajador envió quince dibujos realizados por un platero del que se desconoce el nombre, en los que se proponen varios diseños de aderezos compuestos por collares, ramos de pecho, piochas, pendientes, cierres de manillas y, como no podía ser de otra forma teniendo en cuenta que son diseños destinados a una princesa, varios petos que componían cuatro aderezos muy completos. Se indica la composición de cada aderezo mediante numeración junto a las piezas, al igual que ya hiciera en la década de los años cuarenta del propio siglo XVIII Tomás Planes en sus grabados de las joyas diseñadas por D. M. Albini, que veremos más adelante, o como en el dibujo del Museo Victoria y Alberto antiguamente atribuido a la familia Santini que vimos anteriormente en este capítulo.

Estos quince dibujos son obra de un platero desconocido francés y fueron copiados, en Madrid, por el platero Francisco Sáez el 23 de mayo de 1763. Ese mismo día se devolvieron a su lugar de procedencia. Junto con ellos se enviaron los diamantes que habían de componer las piezas[128].

Dado que se realizará un análisis pormenorizado en el lugar que le corresponde a cada tipo de pieza, así como en las fichas del catálogo, comentaremos por el momento de manera muy somera que se ajustan perfectamente al estilo de la época. La complicación y el lujo que muestran las piezas, así como la presencia de varios petos, hace que de alguna manera recuerden a los diseños de Albini, pero éstos diseños copiados por el maestro Francisco Sáez poseen una naturaleza muy distinta de aquellos. No son propuestas sin más, sino que el propósito y el destinatario de los diseños estaban muy bien determinados previamente. Es más, quienes enviaron estos diseños a Madrid estaban tan seguros de lo satisfactorio de su trabajo que incluso los enviaron acompañados de los diamantes necesarios para su ejecución.

---

126 ARANDA HUETE, Amelia: "Dibujos de joyas para la boda de la Infanta María Luisa de Borbón, hija del rey Carlos III", *Reales Sitios*, nº 137, Patrimonio Nacional, Madrid, 1998, pp. 44-53.
ARANDA HUETE, Amelia: *La joyería en la Corte durante el reinado de Felipe V e Isabel de Farnesio*. Madrid: Universidad Complutense, 1999, pp. 153-ss.
127 ARANDA HUETE, Amelia: "Dibujos de joyas.. Op. cit., p. 45.
128 Ídem, p. 45.

En esta colección se incluyen 32 diseños de diversas piezas, con las que llega a formarse cuatro aderezos muy completos. Los aderezos se componen de collar, pendientes, piocha, cierre de manillas y peto, como piezas comunes a los cuatro aderezos. Aparte de estas piezas, también se incluía algún diseño de lazos y otros elementos que pueden ser interpretados como cierres de manillas o broches de manto, así como cierres del tipo alamar. Otros diseños eran piezas sueltas, no destinadas a formar aderezo como son los dos diseños para cofia, que analizaremos en el capítulo II de la Segunda Parte del presente estudio, que versa sobre los Adornos para el cabello (Catálogo nº 479 y nº 480).

Estilísticamente es un dibujo rico y vistoso por su naturalismo especialmente en las flores. A veces presenta las típicas flores planas de seis u ocho pétalos comunes a otros diseñadores junto a las que desarrolla un amplio repertorio florar que dibuja de manera que se asemejan más a un bordado que a un diseño de joyería. Querríamos destacar este aspecto que el maestro francés anónimo produce de manera admirable y que lo distingue de sus contemporáneos, sin olvidar que estamos en un momento, el Rococó, que precisamente ensalza el naturalismo vegetal en sus obras y es la tónica habitual. En otras palabras, estos dibujos son muy destacados pero quedan perfectamente enmarcados dentro de los presupuestos artísticos del momento y no supone la introducción de cambios innovadores en el devenir del diseño de joyería.

No presenta decoración alrededor de la pieza, como sí era costumbre entre los dibujos de aspirantes a maestro de las corporaciones gremiales, en los que se pretende impresionar por las dotes como buen dibujante.

Al igual que otros diseños no presentan pues ni marcos, ni siglas, ni firma de autor[129], ni ningún tipo de leyenda sobre la autoría, fecha. Tan solo en el caso de los aderezos incluye una numeración junto a cada una de las piezas, dado que una misma hoja no recoge aderezos completos sino que están mezclados. La aclaración sobre los materiales en los que debía ejecutarse la pieza final se reduce a consignar una letra del abecedario, que se correspondería con un listado de gemas o perlas con sus respectivos precios y características. Esta lista no se conserva, como ya observó Aranda Huete en el artículo citado.

Los dibujos están realizados en grisalla, acuarela y plumilla. Observar la técnica de estos diseños es interesante puesto que en todos los diseños de esta colección existe una nota común en el modo de ejecución del dibujo, más allá de las consideraciones puramente estilísticas, y es que no representa piedras preciosas ni perlas, sino círculos con un sombreado para darle un cierto relieve. No son dibujos destinados a la interpretación del joyero puesto que el artífice de los dibujos envió las gemas con las que pensaba elaborar las piezas.

---

[129] ARANDA HUETE, Amelia: *La joyería…* op. cit., pp. 153-154.

Quisiéramos hacer hincapié en el hecho de que no se representan gemas facetadas, sino que los volúmenes se modelan mediante un sombreado más o menos cargado, como es recurso propio de la grisalla. Llama la atención que ciertas piedras o perlas se identifican con letras mayúsculas debido a que se disponía previamente de algunas gemas o perlas de espacial valor.

Recuerda mucho al estilo de dibujar de Duflos, del que se conservan dibujos en la Biblioteca Nacional de París. Podríamos considerar su autoría puesto que también se encargaría a Duflos la realización de algunas joyas para las hijas de rey Carlos III. Uno de estos diseños, publicado por Lanllier y Pini[130], tiene un estilo en cuanto al diseño de piezas y de dibujo muy similar a estos que ahora tratamos. La relación artística entre Duflos y la Casa Real Española no sólo se limitó a este diseño que citamos. Según refiere Oliveros de Castro[131] en 1760, tras la muerte de la Reina María Amalia de Sajonia, el joyero del rey Juan Duval hace un encargo a su colega Duflos por valor de 2.292 pistolas correspondiente al encargo de las Infantas de dos lazos de mangas, por que el Duval presenta factura el día 30 de octubre de 1760[132].

Tras la muerte de la Reina se guardó el correspondiente luto, por lo que las infantas debían llevar joyas con piedras negras, de azabache. A este tipo de joyas Oliveros de Castro las llama *bronceadas*, basándose en la terminología usada a su vez por Auguste Racine *Objets de parure*, *Livre V*. En este caso también que se encargó al embajador en Paris, Llovera, que enviara este tipo de aderezo para el luto. El embajador escribió a la corte porque no encontraba aderezos de azabache engastados en oro para las Infantas, ya que allí no se montaban así. Sin embargo, consiguió que se los hicieran de azabache montado en plata y estuvieron concluidos en doce días[133], según la correspondencia que se cruzó el embajador y la Corte española entre el 15 y el 29 de diciembre de 1760. Y que finalmente constó de dos collares, dos pares de pendientes, dos pares de brazaletes, dos piochas, y doce flores para el adorno de la cabeza.

Por la cercanía de fechas muy posiblemente estos aderezos bronceados, hay que considerar la posibilidad de que la colección de dibujos que tratamos pudo salir de manos del propio Duflos.

Por otra parte, uno de los dibujos de esta colección de diseños que el dibujo que recoge un aderezo consignado en el propio documento como *"Nº 1"* (Catálogo nº 471), compuesto por collar, piocha y pendientes[134] es estilísticamente muy distinto de los demás ya que representa gemas perfectamente facetadas. Este rasgo

---

[130] LANLLIER, Jean; PINI, Marie: *Five Centuries*… op. cit., p. 106. Estos autores datan el diseño de Duflos de 1767.
[131] OLIVEROS DE CASTRO, Mª Teresa: *María Amalia*… op. cit., pp. 141-142.
[132] véase el documento nº 383 apud. OLIVEROS DE CASTRO, Mª Teresa: *María Amalia*… op. cit., p. 388.
[133] véase el documento nº 384, 385 y 386, aportados OLIVEROS DE CASTRO, Mª Teresa: *María Amalia*… op. cit., pp. 389-390.
[134] Al tratar sobre cada una de las piezas en su tipología nos detendremos de forma específica en cada pieza.

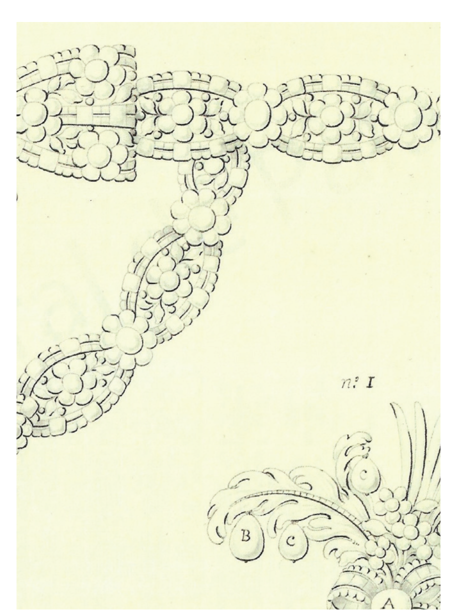


Fig. 17.
Detalle. Collar. Trazas para un aderezo para la hija de CarlosIII AGP. Sec. H. Caja 40- P00008432

contrasta muchísimo con los demás dibujos en los que sólo se representan volúmenes imprecisos allá donde debía haber una gema o una perla. De igual manera, en lo que atañe al diseño de las joyas, este dibujo en particular difiere mucho de todos los demás por las razones que daremos al tratar más adelante sobre el collar, especialmente. Por estas razones pensamos en el aderezo de este documento en particular pudo tener otro autor. Aranda Huete da por hecho la mano de dos autores diferentes[135], destacando la divergencia en un estilo más abigarrado y recargado, una técnica que presenta la tinta no sólo en tono sepia –los otros doce llevan tinta gris– sino más cargada en los contornos del dibujo, así como la aparición de arracadas que son tipos de piezas ausentes en el resto de dibujos. Propone por ello la posibilidad de los doce folios fueran copiados por Francisco Saéz y éste último por otro plateros o, simplemente, se conservó el diseño original[136].

Anteriormente se ha dicho que los dibujos componen varios aderezos y que algunos de los diseños están numerados. De manera que existe un grupo de dibujos que formarían tres aderezos y están numerados del 1 al 3 –hay dos aderezos con el nº 1–. En efecto se observa que el collar "nº I" –Catálogo nº 472- corresponde estilísticamente con el diseño para peto consignado también como "nº I" –Catálogo nº 473-, así como con la piocha, el cierre de manillas y el broche consignados como "nº 1" contenido en otro folio –Catálogo nº 474– que acompañan a un collar. Sobre este collar se añade una nota al margen: "*este es independientes de los tros* [¿otros?, ¿tres?] *Aderezos*".

Este collar independiente nos parece especialmente interesante porque nos puede dar una pista sobre la autoría original de los diseños. Así pues, si nos detenemos a observar el collar independiente nos daremos cuenta que presenta eslabones de forma de naveta en cada uno de ellos.

---

135 ARANDA HUETE, Amelia: "Dibujos de joyas..., Op. cit., p. 45 y 46.
136 Idem, p. 46.





Fig.18. (izq.)
Detalle. Cofia. Anónimo. Trazas para un aderezo para la hija de Carlos III AGP. Sec. H. Caja 40- P00008432

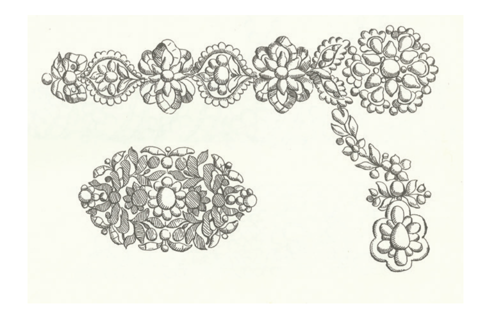
Fig.19. (dcha.)
Detalle. Cofia. Anónimo. Trazas para un aderezo para la hija de Carlos III AGP. Sec. H. Caja 40- P00008430

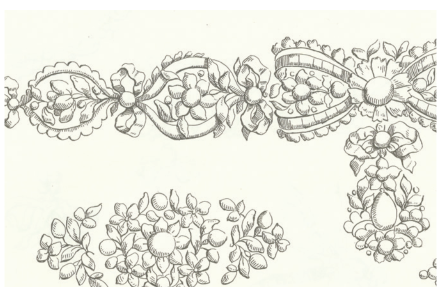
Los collares "*nº 1"* y *"nº 2"* muestran por su parte unos eslabones muy distintos, donde prácticamente es imperceptible la diferenciación entre los distintos eslabones. El hecho de que, siendo el diseño de los eslabones tan diferente, aparezcan los distintos aderezos concatenados, entremezclados, en los folios nos indica que pese a que el estilo es distinto el autor es el mismo.

Ahora bien, si observamos las piezas diseñadas en los dibujos del Catálogo nº 479, 480, 481 y 482 distinguimos sin problemas no solo cada uno de los eslabones que componen la pieza, sino que además percibimos que dichos eslabones presentan forma de naveta.

Este aspecto es destacable porque refuerza la hipótesis de Aranda Huete sobre la doble autoría de los dibujos. Por otro lado si comparamos el detalle de loas imágenes de los eslabones y los yuxtaponemos a estos otros es resultado es muy interesante.







Figs. 20, 21, y 22.
Pierre Pouget, Traité des pierres précieuses et de la manière de les employer en parure. 1762.
BNF

En ambas colecciones de dibujos, las trazas para la Infanta y los diseños de Pierre Pouget[137], aparecen rasgos comunes como es la aparición de eslabones con forma de naveta, calados y con diseño vegetal, siendo las líneas del borde ondulantes y entrecruzadas, además se mantienen las proporciones y los engastes circulares en las uniones. Así pues, los diseños de eslabones que hemos aportado y que iremos desmenuzando en cada análisis de las piezas según su tipología, nos inducen a sospechar una posible atribución a otro platero francés, Pierre Pouget.

3. Repertorios

Estampas de modelos de Albini

Gracias a una publicación de carácter divulgativo, *Jewelry, from Antiquity to the present* de Clare Phillips[138], tuvimos un primer conocimiento de las estampas que trataremos. En las páginas de esta publicación se encontraba una reproducción de un grabado procedente del Museo Victoria y Alberto, en el que aparecía un lazo doble idéntico a otro presente del Segundo Libro del Oro de la Hermandad de San Eligio de Sevilla, o lo que es lo mismo la hermandad sevillana de plateros. A partir de este momento, se indagó a cerca de las posibles instituciones que conservaran copias de estos diseños de joyas y, así, fueron halladas en la Biblioteca Nacional, en Madrid, una colección de estampas donde aparecían estos diseños de joyas.

El encaje de estos grabados en el presente estudio no viene dado por razones cronológicas, puesto que data de la década de los cuarenta, sino por otras razones que se irán desglosando en el análisis de las piezas

---

[137] Pierre Pouget, *Traité des pierres précieuses et de la manière de les employer en parure,* (1762). Gabinete de Grabados. Biblioteca Nacional. París. Apud. POUGET, Jean-Henri-Prosper (17..-1769): *550 [five hundred and fifty] authentic rococo designs and motifs for artists and craftspeople* [Texte imprimé] / Jean-Henri-Prosper Pouget. New York : Dover, 1994, pp. 26, 37, 39 y 43.
[138] PHILLIPS, Clare: *Jewelry, from Antiquity to the present*. London: Thames and Hudson, 1996.

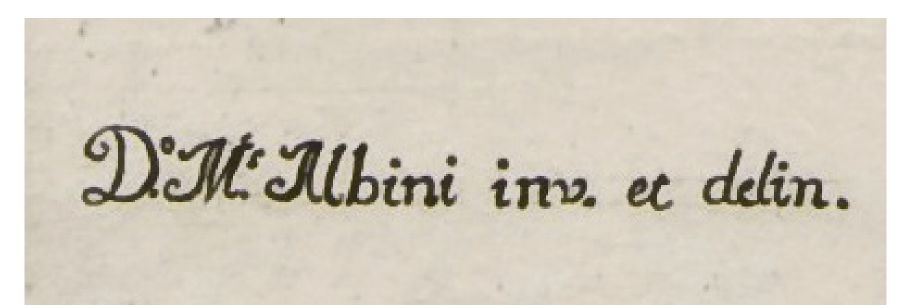




Fig. 23. (Arriba)
Detalle. Firma de Dº. Ms. Albini
BNE

Fig. 24. (Debajo)
Detalle. Firma de Tomás Planes
BNE

diseñadas como su innegable influencia directa en el Segundo Libro de Oro de la Hermandad de plateros de Sevilla, y en la creación artística que por la influencia que este libro se causara a su vez en los plateros de la segunda mitad del siglo en la ciudad. Por otro lado estos diseños presentan un estilo tendente a alejarse del barroco y propone nuevos elementos decorativos y estilísticos –como la presencia de aletas en un diseño de pendientes y la transparencia de las piezas– que avanzan un evidente cambio hacia algo nuevo y distinto de lo que hasta ese momento se había hecho. Constituyen pues un elemento digno de conocimiento dado que contribuyeron a enriquecer el arte de la platería española.

La Biblioteca Nacional de Madrid conserva una colección de diez[139] estampas grabadas con diversos ejemplos de joyas que demuestran la gran capacidad creativa del diseñador de las piezas, así como la destreza del grabador, de los que, por fortuna, se conocen sus nombres. De hecho, en los grabados aparece anotada la autoría de los mismos: *Dº. Ms. Albini inv* [invenctus] *et delin* [delignebat] y *T. Planes sculp.* [sculpssit].

Hemos de hacer hincapié en este aspecto. Se conoce con total certeza la autoría de los grabados:
Algunas fuentes aseguran que Albini es autor, asimismo, de la obra *Disegni moderni de gioglieri. Ann 1744,* conocida a través de distintos investigadores que la citan. Entre los autores que citan la obra de Albini se encuentran Lehnert[140] (1907-1909), Smith[141] (1908), Evans[142] (1953), Phillips[143] (1996), Páez[144] (1981-1985) y alguna otra publicación menor[145]. Ninguno de ellos da ningún dato complementario sobre esta obra más allá del título y el año de publicación, con lo que nos preguntamos hasta qué punto estos estudios profundizaron

[139] En inventario son 16, pero algunas están repetidas en hojas de doble estampación.
[140] LEHNERT, Georg Hermann: *Illustrierte geschichte des kunstgewerbes*. Berlin: M. Oldenbourg, 1907-09, p. 18. Véase en Apéndice Documental: Documento 4.
[141] SMITH, Harold Clifford: *Jewellery*. New York: G.P. Putnam's, 1908, p. 309. Véase en Apéndice Documental: Documento 5.
[142] EVANS, Joan: *A History of Jewellery 1100-1870*. New York: Dover, 1989, p. 153.
[143] PHILLIPS, Clare: *Jewelry,…* op. cit., p. 109.
[144] PÁEZ, Elena: *Repertorio de grabados españoles en la Biblioteca Nacional*. Madrid: Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, Secretaría General Técnica, 1981-1985, pp. 427- 428.
[145] J. BARRACHINA (Coord.): *Orfebrería del siglo XVIII*. Barcelona, 1989, p. 15.

en el conocimiento de la obra de Albini. Tampoco aclaran si era un libro de principios de joyería, o una especie de muestrario de modelos o, simplemente, una colección de estampas, *sin formar nunca una obra de conjunto*, utilizando la expresión de Cabañas anteriormente citada. En efecto, pensamos en la posibilidad de que los únicos testimonios que han sobrevivido de aquel libro son los grabados conservados en Madrid y en Londres, hecho este que los hace aún más excepcionales e interesantes.

El Museo Victoria y Alberto de Londres conserva seis de estos grabados[146]. Los cataloga como parte de un libro titulado *Libro I. Disegni Moderni Di Gioiglieri Di Do. Ms. Albini Nel Ano 1744. T. Planes sculp.* Es decir, que confirma la autoría y los fecha en 1744 –este dato es importante puesto que no se contradice con su influencia en el Segundo Libro de Oro de Sevilla–. Sitúa su publicación en Roma sin aportar datos que refrenden esto.

A cerca del grabador, Tomás Planes, Paez[147] ofrece algunos datos como las fechas vitales (1707-1790), o que fue padre de otro notable grabador, Luis Planes, así como su origen valenciano y su obra. Dicha obra está bien documentada, de hecho, en la Biblioteca Nacional se conserva una buena cantidad de grabados suyos y también quedó constancia a través de un cronista de la época, Marcos Antonio de Orellana[148]. Se sabe que persuadió a Felipe V para que se hiciesen en España los breviarios, misales y otros libros litúrgicos que se editaban en Amberes suponiendo inhábiles a los artistas del país, según investigaciones de E. Páez citadas antes.

Como nota que nos parece extraña está el hecho de que aparece un platero contemporáneo llamado Tomás Planes en la documentación de ciertos exámenes de Valencia. Así, Cots[149] documenta el examen de un platero llamado Tomás Planes cuyas fechas vitales son *1703- + 1783, hijo de Joseph Planes y de María Luysa Alemañ, que se examinó el 26-XI-1735 con una sortija. También aparece como asistente en otros muchos exámenes y como padrino. Nos referimos a los exámenes de Vicent Josep Codina[150], Marià Saragossà[151], Joan Baptista

---

[146] Los números de inventario del Museo Victoria y Alberto de Londres son: E.1159-1922, E.1158-1922, E.1157-1922, E.1156-1922, E.1155-1922, E.451-1922.
Véase en:
http://collections.vam.ac.uk/search/?listing_type=imagetext&offset=0&limit=15&narrow=1&extrasearch=&q=Planes+Albini&commit=Search&quality=0&objectnamesearch=&placesearch=&after=&after-adbc=AD&before=&before-adbc=AD&namesearch=&materialsearch=&mnsearch=&locationsearch=
(disponible en Internet a 29 de mayo de 2015)

[147] PÁEZ, Elena: *Repertorio de grabados españoles en la Biblioteca Nacional.* Madrid: Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, Secretaría General Técnica, 1981-1985, pp. 427- 428.

[148] ORELLANA, Marcos Antonio de: *Biografía pictórica valentina o Vida de los pintores, arquitectos, escultores y grabadores valenciano: Obra Filológica / Por El Dr. D. Marcos Antonio De Orellana*. Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 1967, pp. 432, 486-487 y 589.

[149] COTS MORATÓ, Francisco: *El examen de maestría en el arte de plateros de Valencia (1505- 1882).* Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 2004. A.H.M.V. Plateros. Caja 15. Libro de Dibujos. 1508-1752. f. 405. Nº catálogo de Cots: 275

[150] 18-XI-1752. A.H.M.V. Plateros. Caja 16. Libro de Dibujos. 1688-1830. f. 74.

[151] 21-VIII-1755. A.H.M.V. Plateros. Caja 17. Libro de Dibujos. 1752-1882. f. 10v.

Vicente[152], Vicent Fuster[153], Cristòfol Pinyol[154], Josep Seguers[155], Lluís Vicente menor[156], Pere Emperador[157]. Nos parece extraño que hubiera un platero y un grabador contemporáneos en el ciudad de Valencia. Por esta razón creemos que posiblemente fue el mismo artista: era maestro del Colegio de plateros de Valencia y que se dedicara al grabado como actividad complementaria. Si bien esto es conjetura, no es descabellado dado que la propia técnica del grabado exige un cierto conocimiento del trabajo sobre metal y, por otro lado, los plateros solían ser grandes dibujantes. Además la fecha de examen, 1735, podría cuadrar con la elaboración de los grabados de Albini, datados de 1744, es decir, siendo ya maestro platero.

Existen, no obstante muy pocos datos en torno a la procedencia de estos grabados, sin que podamos por el momento determinar cómo llegaron a la Biblioteca Nacional y tan solo podemos constatar la amplia difusión que debieron tener estos diseños, a la vista de tan diversas impresiones, que explican la aparición de estos grabados o sus copias en Londres, Madrid o Sevilla.

Si se observa la medida del papel y de la huella comprobamos que existen ocho grabados que coinciden en las medidas, siendo estas de 120x158mm de huella, en hoja de 180 ó 185x 120 ó 122mm. Por lo pensamos que corresponderían a la misma colección de planchas, y posiblemente también a la misma impresión. En algunos casos están duplicadas ya que se encuentran hojas con dos estampas impresas, cuando alguna de las estampas se repite en otra hoja distinta[158].

Las piezas diseñadas demuestran la gran capacidad creativa de su autor. En su mayoría son piezas elevadas a la categoría de fantásticas, dada su complicación técnica y la cantidad de gemas que se requeriría para la elaboración de cualquiera de estas joyas. El rasgo fundamental que lo distingue de las demás colecciones de dibujos de joyas es la idealización. Estas piezas que no pretenden ser fácil de llevar, ni populares, si no que son majestuosas hasta el extremo, fantasiosas e irreales y, por ello, creemos que difícilmente se llevaron a la práctica tal como los diseñó el autor. Es más, están sometidos a la libre interpretación que cada artista quisiera

---

[152] 24-XI-1755. A.H.M.V. Plateros. Caja 17. Libro de Dibujos. 1752-1882. f. 11. Y Cfr. A.H.M.V. Plateros. Caja 37. Libro de Escribanías. 1755-1756. ff. 27 bisv.-28.

[153] 29-XI-1755. A.H.M.V. Plateros. Caja 17. Libro de Dibujos. 1752-1882. f. 12. Aquí como padrino

[154] 2-XII-1755. A.H.M.V. Plateros. Caja 17. Libro de Dibujos. 1752-1882. f. 11v.

[155] 14-I-1756. A.H.M.V. Plateros. Caja 17. Libro de Dibujos. 1752-1882. f. 12v.

[156] 13-VI-1756. A.H.M.V. Plateros. Caja 17. Libro de Dibujos. 1752-1882. f. 13v.

[157] 21-IV-1757. A.H.M.V. Plateros. Caja 17. Libro de Dibujos. 1752-1882. f. 15.

[158] Estas duplicidades se dan en los grabados con la signatura BN Invent./25977 que se corresponde con BN Invent./26651 (cuatro piochas, una cruz y un par de pendientes, lám. 2 superior) y con Invent./26653 (lazo, broche y cuatro piochas ó lám. 2 inferior). Otro ejemplo de doble estampa es el BN Invent./25984 (lám.1) que corresponde con los grabados BN Invent./26656 (lám. 1 inferior) con dos cruces de pescuezo y tres piochas y el BN Invent./26657 (lám. 1 superior) con una cruz, dos piochas y dos pendientes.
En el catálogo de presente estudio hemos optado por los grabados de láminas simples para mayor claridad a la hora de identificar las piezas diseñadas. Nos obstante queremos dejar constancia de estas duciplicidades y sus correspondencias.

hacer de este tipo de dibujos. Es por ello que en algunos casos no se especifique con exactitud cómo debía ejecutarse. A pesar de esto, estos diseños representan la evolución de la joyería hacia formas más ligeras y asimétricas, con gran profusión de pinjantes que otorgan movimiento y brillo a la pieza.

Otro rasgo distintivo es la naturaleza del propio dibujo, pues no es ni un dibujo de examen ni un catálogo de joyas existentes. Se trata de una colección de dibujos de modelos, de ideas para los maestros plateros que libremente podían interpretar y recrear para convertirlos en piezas más naturales y más asequibles. Al ser un catálogo de modelos, se presentan como una variación tras otra de la misma pieza, que puede resultar un tanto repetitiva. Repetición que, por otra parte, se da en cualquier colección de dibujos de esta naturaleza. En la joyería parece muy novedosa la idea de editar una colección de estampas, aunque no lo es tanto en otras áreas artísticas como la arquitectura –por ejemplo, los cuatro libros de arquitectura de Palladio, que llegó a ser un prontuario de la arquitectura inglesa–.

Algunas de las joyas que Albini creó las vemos reproducidas fielmente en el Segundo Libro de Exámenes de Plateros del Oro de Sevilla, de 1754, caso de una piocha, unos pendientes y un excepcional lazo. El caso del lazo es ilustrativo: dado que la pieza exigía tal cantidad de pedrería, se eliminó del libro colocando encima otro dibujo (dibujo éste último que se perdió pero quedan las marcas del adhesivo).

La tipología de las piezas de Albini consiste en numerosos aderezos compuestos de piochas, pendientes, lazos con cruz, grandes petos y cierres de manillas. En cuanto al estilo, mencionaremos brevemente que se advierten ciertos elementos que desaparecerán por completo en la segunda mitad del siglo XVIII –caso de las corbatas– junto con un tipo de lenguaje novedoso. Podemos adelantar que, en principio, parece un momento de inflexión entre el estilo del primer tercio del XVIII (aún apegado fuertemente al siglo anterior) y el del resto del siglo. Sin embargo, sólo tras hacer un análisis detenido de las piezas en sus tipologías correspondientes, podremos llegar a alguna conclusión.

Creemos útil aclara la correspondencia de láminas de Albini de la Biblioteca Nacional Madrid puesto que algunas láminas son dobles y otras sencillas y de las tres estampas dobles que existen dos de ellas repiten otras estampas que también se encuentran individualizadas –o simples–. Sólo una de estas estampas doble es única. Aquí se presenta un esquema para su mejor identificación

Lista de estampas:

INVENT BN 26.026 (simple)
INVENT BN 26.343 (simple)

INVENT BN 26.344 (simple)
INVENT BN 26.652 (simple)
INVENT BN 26.654 (simple)
INVENT BN 25.977 (doble): INVENT BN 26.651 (simple) e INVENT BN 26.653 (simple)
INVENT BN 25.984 (doble): INVENT BN 26656 (simple) e INVENT BN 26657 (simple).
INVENT BN 26.025 (doble): la estampa superior se corresponde con INVENT BN 26.655 (simple) e INVENT BN 26.656 (simple)

En un artículo que publicamos[159] sobre esta colección de estampas llagamos a algunas conclusiones tras el análisis general de los diseños de Albini, organizados por tipologías, donde se hacía patente que estamos ante uno de los maestros plateros más genuinos. Es emocionante pensar que se guardan pocas copias de estos grabados, pero lo es aún más cuando sabemos que fueron grabadas por un artista español y se difundieron, presumiblemente, por toda Europa, dado que las otras copias conocidas se guardan en el Museo Victoria y Alberto de Londres. A esta peculiaridad se une la calidad de factura del grabado y la originalidad y calidad artística de los diseños de joyería.

Sin duda su mayor logro es la recreación de los petos, los lazos y las piochas, que consideramos sus creaciones más emblemáticas. Los petos de Albini cobran especial relieve si tenemos en cuenta que fueron piezas excepcionales, de las que se conservan más ejemplares en retratos pictóricos que materiales. Debió ser escasa la producción de este tipo de joyas, pues estaban limitadas a las cortes europeas, pero si se considera las cantidades de oro y piedras preciosas que se necesitaban para su elaboración, más tentador aún debió ser desmontarlas y aprovechar los materiales en cuanto pasó la moda. Resultan interesantes, a nuestro parecer, porque ilustran sobre cómo pudieron ser los petos creados en España, que supondrían la obra culminante para cualquier platero. Por otra parte, pensamos que Albini realizó seis variaciones de petos como un entretenimiento, un capricho artístico del autor o como muestra del virtuosismo de su creatividad.

El mérito del autor, en lo que se refiera a las piochas y los lazos, radica esencialmente en el derroche de creatividad de estas piezas, que son reinventadas en múltiples ocasiones –hasta veintisiete, en el caso de las piochas-. Crea un lenguaje propio exclusivamente para las piochas, con elementos unitarios que podían combinarse entre ellos para multiplicar las posibilidades de un tipo de pieza que, en principio, no parecería que pueda ofrecer demasiadas posibilidades de variación. Albini tiene el mérito de saber reelaborar la tendencia imperante para crear un estilo propio, al igual que cualquier otra expresión artística. Una prueba

[159] PÉREZ RUFÍ, María Isabel: «La joyería imaginada. Una colección de grabados de diseños de joyas del siglo XVIII». En *Estudios de Platería. San Eloy 2010*. Murcia, 2010, pp. 593-612.

muy elocuente de su excepcional calidad creativa es la inclusión de varios de sus diseños en el Segundo Libro de Oro de la cofradía de plateros de Sevilla, de los que hemos tratado detenidamente.

En uno de los grabados (Invent./25977) se haya un diseño que posiblemente estaba destinado a varios usos, pues no es fácil asemejarlo a ningún tipo particular de joya. De hecho, puede servir de adorno para las mangas, puede ser un adorno para el escote del vestido o para el cabello. Representa un cestillo geométrico con asas que son sigmas con tornapuntas. Sobre él se desarrolla una decoración geométrica y simétrica de tres perillas unidas por una red de piedrecillas y sigmas. Es un diseño apegado a modelos barrocos, pero, como hemos visto en otros casos, este diseñador propone frecuentemente piezas anticuadas.

En torno a las tipologías hemos de añadir que es de lamentar la nula existencia de sortijas, lo que nos hace sospechar que se hayan perdido muchos más grabados de lo que suponíamos –al hablar de los petos ya dijimos que hay una piocha con un *6*, por lo que falta al menos un aderezo completo, o lo que es lo mismo, un grabado–. Si pensamos que los libros de exámenes de maestría de las corporaciones de plateros de Barcelona y Valencia, en los que cada aspirante tenía libertad para diseñar y ejecutar la pieza que deseara, la pieza estrella, aquella que es la más repetida a lo largo de los años, es la sortija.

En cuanto al estilo artístico de las joyas, al pormenorizar cada pieza descubrimos elementos que demuestran aún cierto apego a modelos típicamente barrocos, tales como la aparición de sigmas, contrapuntas o un ejemplar de *corbata*. No obstante, y esto pesa más a la hora de valorar la obra de Albini, la ruptura de la simetría y el naturalismo son los elementos característicos de estos diseños, que nos hacen pensar que estamos en un momento estilístico distinto del barroco. Junto a este aspecto, se percibe una clara preponderancia de las gemas facetadas sobre el oro visto –recordemos que la joyería barroca se caracteriza por un uso exagerado del oro, llegando incluso a eclipsar literalmente a las piedras preciosas–. El estilo de los diseños que hemos tratado no sólo es distinto en estructura y en técnica, también en su decoración. En efecto, la aparición de las flechas, el carcaj, las máscaras y las aves representa una novedad sobre el barroco, que con el tiempo llegaron a constituirse como ingredientes típicos de la joyería neoclásica. De la combinación de estos nuevos elementos decorativos, de las nuevas técnicas en la elaboración de joyas –que permiten extraer toda la luminosidad y colorido a las piedras preciosas–, así como la inserción de estos elementos en una estructura asimétrica y naturalista, resuelto con un gran refinamiento y exotismo surge un nuevo estilo que se puede identificar con el rococó, según la concepción comúnmente aceptada acerca de éste[160]. Por lo que se puede concluir que los diseños recogidos en estos grabados representan una transición entre dos etapas: el barroco, ya agotado y

---

[160] es interesante la identificación de elementos propios del rococó que hace de forma sucinta Charlotte Gere al aludir a los grabados de modelos de joyas del platero francés Maria, en WARD, Ann: *Rings through the ages*. New York: Rizzoli, 1981, pp. 110-111, fig. 235.

sobrepasado, y el estilo rococó, fugaz e indeciso, que pronto fue eclipsado por la pujanza del estilo neoclásico.

4. Inventarios

Existen dos casos de libros de dibujos de joyas que sirvieron de inventario ilustrado o catálogo y ambos presentan problemas por su confusa datación. Nos referimos al catálogo de joyas de la Reina María Amalia de Sajonia y el de la Virgen de Guadalupe. De ellos no tenemos referencias cronológicas exactas de cada una de las piezas que aparecen representadas, solamente conocemos fechas aproximadas de ejecución de estos libros de dibujos.

En cuanto al libro de dibujos extremeño, el también llamado *Joyel de Guadalupe*, algunas investigaciones sitúan su realización en torno a 1780 pero esto sólo nos sirve para situar uno de los límites en la cronología de los diseños. Es decir, sabemos hasta qué fecha abarca la colección de joyas pero no sabemos en qué momento se inició. La única manera de poder discriminar qué piezas son de estilo barroco o rococó es por su apariencia, por su estilo, por su lenguaje artístico, pero no porque conozcamos con exactitud la fecha en que se realizaron. Por lo tanto, no podemos clasificar el estilo de las piezas –que es el objeto de este estudio, el asentamiento de los parámetros estilísticos del rococó– sin caer en la paradoja de que el único referente que tenemos es el propio estilo. Por esta razón, en el presente estudio se incluyen muy pocos diseños de joyas de la Virgen de Guadalupe, teniendo muy en cuenta la tautología de la que hemos hablado.

Por esta razón, pensamos que el *Joyel de Guadalupe* se podía haber obviado pero también nos parece poco acertado excluir uno de los libros de dibujos de joyas más hermosos que se conservan en España por la simple razón de que su autor no hizo constar o no conocía las fechas exactas de ejecución de las piezas. Bien es cierto que en algunos pocos casos acompaña el dibujo de la joya con alguna nota sobre quién donó la pieza, pero es evidente que la fecha de donación y de creación de la joya podían ser diferentes y distantes en varias década.

Respecto al catálogo de joyas de María Amalia de Sajonia, podría parecer que ocurre lo mismo que con el *Joyel de Guadalupe*, que las piezas representadas puedan ser antiguas, pero no es así, este caso distinto.

Estos inventarios constan de dos partes, la primera de ellas se titula "*Disegni, e Descrizzione essatissima dello statto nel quale ricevei le Gioie al tempo dell mio Sponsalizio"* [Diseños y descripción exactísima del estado en el que recibí las joyas en el tiempo de mis esponsales]. Es decir, recoge joyas anteriores a 1737. Por lo que esta parte del inventario queda excluida de este estudio.

En cambio, la segunda parte del inventario se titula *Disegni delle gioie de sua maesta la Regina delle Due Sicilie*, por lo que podemos situar la ejecución de este documento en fechas intermedias entre su matrimonio con el rey Carlos III y el momento de su llegada a España, esto es, entre 1737-1759.

4.1 Catálogos ilustrados de joyas de la Reina María Amalia de Sajonia. Biblioteca del Palacio Real de Madrid.

Se trata de dos catálogos de joyas propiedad de la Reina María Amalia de Sajonia, cada uno precedido de su correspondiente título: "*Disegni delle gioie de sua maesta la Regina delle Due Sicilie"* y "*Disegni, e Descrizzione essatissima dello statto nel quale ricevei le Gioie al tempo dell mio Sponsalizio"*. Estas piezas proceden de la dote y regalos de boda, que tuvo lugar en 1738, así como piezas que se fueron adquiriendo durante el resto de su vida, tanto en Nápoles como, quizá, en España –esta posibilidad es más limitada dado que fue reina de España solo un año–.

Doña María Amalia de Sajonia murió en el año 1760, por lo que sus joyas presentan un marco cronológicamente complicado. Consideramos que este catálogo de joyas es posiblemente la colección de dibujos más complicada a la hora de asignar una cronología a cada pieza concreta puesto que si bien el catálogo pudo realizase entre 1737 y 1759, y ello ya supone un amplio margen para enmarcar los diseños de joyas, la datación de los mismos se complica porque la Reina traía joyas de antes de casarse, que bien podían ser antiguas –de herencia o regalos–.

El primero de los catálogos es anterior, siendo las piezas de esta parte son más limitadas en cantidad y seguramente provenían de Sajonia. Se recogen en ocho hojas, de las que la primera es una portada y la última contiene notas aclaratorias sobre las joyas.

El segundo catálogo se compone de quince hojas, incluyendo la portada. Las piezas que en dicho catálogo aparecen son de gran calidad, algunas de las cuales aparecen en los diversos retratos que se hicieron de la reina María Amalia.

Las páginas tienen un doble filete en tinta negra, con una línea más gruesa que la otra. Los dibujos están coloreados para mostrar las piedras de las que se componían las joyas, así mismo se acompañan de las notas explicativas sobre el número de piedras, si se descompusieron e, incluso, a qué persona fue dado tras la muerte de la Reina. Además de estas joyas existieron otras, como se puede comprobar por las testamentarias de la Reina y por un inventario -sin dibujos- que acompaña también a estos catálogos[161].

---

[161] Para una lista completa de estas joyas, de las que no existen dibujos, véase ARANDA HUETE, Amelia: "Dibujos de joyas de María Amalia de Sajonia", en *Reales Sitios*, nº 115, Madrid, 1993, pp. 33-39.

La datación no es fácil, pues no se ofrece ninguna fecha en el propio documento, pero podemos hacer algunas consideraciones que pueden orientarnos. En primer lugar observamos que ambas partes llevan títulos en italiano, por lo que fueron realizados en Nápoles. En la primera se catalogan las joyas en el "momento de contraer matrimonio" como se advierte en el título, es decir, cronológicamente es anterior.

En la segunda parte del catálogo se recogen las joyas de María Amalia cuando era reina de las Dos Sicilias. Estas piezas serían quizá provenientes de la dote que la familia de la novia entregaba en el momento del matrimonio, así como de regalos de boda, que tuvo lugar el 9 de mayo de 1738 por poderes.

Muchas de las joyas son remodelaciones de piezas preexistentes de las que se dio debida cuenta mediante las anotaciones que acompañan a los dibujos. Las piezas más antiguas se pueden datar de primera mitad del siglo XVIII y por su tipología y su estética, no está justifica su presencia en este estudio. Esta parte está escrita al completo en italiano y emplea en muchas ocasiones la primera persona, posiblemente porque se escribió al dictado, aún así no aparece la firma de la Reina.

Una cuestión interesante es que María Amalia fue Reina de España tan solo un año, es decir, desde el fallecimiento de su cuñado el rey Fernando VI (10 de agosto de 1759) hasta la muerte de la propia María Amalia. Este dato junto con algunas notas contenidas en el dibujo, véase a continuación, parece indicar que este aunque se realizó antes de la muerte de la Reina, fue utilizado como inventario de bienes tras su muerte porque no debió estar demasiado desactualizado. Como veremos más adelante no repite las mismas joyas que aparecieron en la primera parte, tan sólo aquellas que han sufrido modificaciones en la compostura. Este hecho hace aún más interesante este inventario pues pone de manifiesto que la reina María Amalia gustaba de actualizar sus joyas, no llevaba piezas anticuadas, sino de acuerdo con la moda de cada momento. Esto reafirma la idea de que el inventario no estaba excesivamente desactualizado tras la muerte de la Reina.

Por otra parte aparecen estas notas que acompañan a los dibujos (Catálogo nº 494, 496, 498, 504 y 507) y fueron escritas tras la muerte de la reina, dado que están escritas en español y que en muchas de ellas se aclara a quién se legaron:

En el dibujo AGP: II-1055, N-XVIII: "*Existe*, sobre cuatro anillos. Y se añade: *Las doce sortijas que faltan se han dado por Mandas o Memorias o se ha echo otro uso, y ay otras doce sortijas de distintas piedras y echuras, en dos cajas con otras sortijas de poco valor"* .

En el dibujo AGP: II-1055, N-I, junto a los pendientes: "*Estos pendientes se hicieron nuevos y más ricos con las perillas de un solo brillante cada una, y son los que están dibujados en el número tres pues los presentes se enviaron a Nápoles con la devota que expresa en citado número tres."*

En el dibujo AGP. II-1055, N-III. *"Esta devota con los dos brazaletes y los dos pendientes divujados en el número primero se remitieron al Rey de Nápoles*"

En el dibujo AGP: II-1055, N-VII, se añade un texto relativo a unos adornos para el peinado que dice "*Los quattro restantes sin anotación se han dado en mandos o memorias a varias Personas Reales*".

En el dibujo AGP: II-1055, N-XIV acompaña el siguiente texto: *Todo esto se dio de manda a la señora Infanta Doña María Josefa*

No cabe duda de que estas notas se añadieron tras la muerte de María Amalia y que el escaso tiempo que pasó en España no hizo posible la realización de nuevas joyas pero también las propias joyas y sus diseños nos hace sospechar que este inventario se sitúa cronológicamente en la década de los cincuenta.

Son dibujos anónimos y realizados probablemente por algún maestro platero debido a la calidad del dibujo. Se caracterizan por su gran minuciosidad en la representación de las joyas, así como de las facetas y tallas de las piedras. Esto tiene una gran importancia: en caso de que las joyas fueran descompuestas para hacer otras nuevas, era fácil saber de cuántas piedras o perlas se dispone y cuál es su tamaño, de la misma manera que se podía comprobar que no se perdiera ninguna en el cambio. Tal es el caso del collar del dibujo N-I desaparece la orla que rodeaba a la gran piedra aperrillada para aislarla, quién sabe si por un cambio en el gusto o para reutilizar esos diamantes.

Las piezas son muy variadas, contabilizándose entre ellas 25 piochas, 12 pares de pendientes, 3 petos, 19 collares, 8 pares de manillas, 20 sortijas, 18 botones, una cofia y broches de manto, además de algún que otro par de hebillas, joyeles y agujas. Hay que advertir que la clasificación tipológica en ocasiones no es concluyente, puesto que en muchos de las aclaraciones que acompañan a los dibujos no se advierte del uso que de hacía de la pieza, dado que en bastantes joyas parece ser variable. Esto es, algunas piezas clasificadas como botones bien pudieran haber sido broches para el manto, o algunas piochas podían servir de broche para el pecho.

En todas las piezas de la colección destaca la alta calidad de las piezas. Muestra de esta calidad es la técnica de engaste que reflejan la totalidad de los dibujos, en la que las piedras preciosas se engastan mediante granos o garras o mediante finas cinturillas, que hacen del metal sustentante un elemento casi imperceptible.

En el presente estudio se ha mantenido la numeración de cada dibujo que se le ha dado en el Archivo de Palacio Real, de donde proviene la documentación. Es fundamental hacer referencia al artículo que sobre

algunos de estos dibujos publicó Amelia Aranda Huete[162], así como el estudio de María teresa Oliveros de Castro fundamental para documentar muchos aspectos de la biografía de esta reina[163].

4.2 Libro de Joyas de Ntra. Sra. Santa María de Guadalupe

El libro de dibujos y grabados de las joyas de la Virgen de Guadalupe es una de las piezas más singulares de los archivos españoles, puesto que es el único inventario antiguo de alhajas de una imagen mariana que contiene imágenes de las mismas. Junto a esta característica, destaca otras propiedades del códice extremeño como la calidad de los ejemplares que presenta, la perfección técnica con que están dibujadas, junto con la cantidad de datos que ofrece en torno a cada una de las piezas representadas.

Se trata de un códice iluminado con grabados y dibujos policromos, realizados en acuarela, sobre papel satinado, titulado Libro de Joyas de Nuestra Señora Santa María de Guadalupe, encuadernado de forma tosca, con cuarenta y ocho folios de tamaños mayor, más tres folios de preliminares, de 33 por 24 centímetros. El códice 83 se guarda en el Archivo del Monasterio de Guadalupe, y cuya información se completa con el códice 87 o *Libro- relación de Bienhechores de Guadalupe, comprendiendo reyes, príncipes, personajes ilustres y particulares*, del siglo XVI.

Aunque se no se conoce con exactitud el nombre del autor, según Arbeteta fue realizado con toda probabilidad por Fray Cosme de Barcelona, bordador del monasterio desde su ingreso, en 1761, hasta su muerte en 1802. En 1778 comenzó la tarea de poner orden en el joyel, pero la tarea se vio interrumpida hasta 1783.

El *Libro de Joyas*, como también se le llama, expone un total de 156 piezas con un texto explicativo cada una, además de tres descripciones sin imagen.

En los tres primeros folios preliminares se explica la utilidad de esta obra. Reconoce que aún siendo grande el patrimonio de Guadalupe, esta comunidad presenta "*una suma considerable de caudales, que expende a beneficio de los pobres con generosa liberalidad*"[164]. Suponemos que esta afirmación se habría hecho para evitar

---

162 ARANDA HUETE, Amelia: "Dibujos de joyas…, op. cit., pp. 33-39.
163 OLIVEROS DE CASTRO, Mª Teresa: *María Amalia de Sajonia, esposa de Carlos III*, Madrid: CSIC, 1953.
164 ARCHIVO DEL REAL MONASTERIO DE GUADALUPE: AMG, C-83, *Libro de Joyas*. Descripción de las Alhajas de la Virgen de Guadalupe, con dibujos y noticias históricas. *Libro de Joyas de Nuestra Señora Santa María de Guadalupe. C.83*. Edición facsímil. Badajoz, 2005, p. 1.

las posibles críticas a la falta al voto de pobreza. Reconociendo que el Joyel "*está reducido a la mitad de lo que sería, si las joyas todas permaneciesen conforme las ofrecieron los devotos en su misma figura y dibujo*", explica que muchas joyas se deshicieron para colocar la pedrería en otras piezas, así, los pectorales ricos, portapaces y cetro de la Virgen eran antes joyas sueltas. Del mismo modo, el viril del tabernáculo de plata, que se hizo en 1777, contiene cerca de cinco mil piedras procedentes de más de cuarenta joyas.

El problema que encontraron al deshacer estas joyas es que de alguna manera tenían que explicar su paradero cuando alguna familia de donantes preguntara por ellas. Arbeteta[165] pone como ejemplo una rosa cuajada de diamantes que entregó la Duquesa de Alba, gran benefactora del Monasterio, y que nadie sabía de ella, ya que el paso del tiempo había hecho olvidar dónde fue a parar la pedrería.

Por causa de legarlas a la posteridad y por la prevención ante robos o misteriosas desapariciones –de los que ya habían tenido alguna experiencia–, se estimó tener constancia de la imagen de las alhajas. Gracias a esta iniciativa podemos conocer piezas de joyería de las que, especialmente tras los las desamortizaciones del siglo XIX, hoy día no existiría ningún testimonio.

Pese a todas las piezas que habían ido despareciendo, en el momento de la realización del códice (1778 y 1783) se conservaban muchas joyas antiguas[166]. Por esta razón veremos una tipología muy variada y que responde en muchos casos a modelos ya pasados de moda en el siglo XVIII. Nosotros sólo nos detendremos a analizar una selección de aquellas alhajas que presenten características propias de la época que estudiamos –de mediados a finales del siglo XVIII–, pues no es este el lugar para hacer un estudio pormenorizado de todas las joyas que aparecen en el códice 83.

Reconocemos que en la selección estamos dando por sentadas características a las que pretendemos llegar como conclusión, es decir, no podemos poner como criterio inicial de selección lo que se supone que va a ser la conclusión a la que vamos a llegar. Pero teniendo en cuenta que las piezas no están fechadas, hemos de compararlas con otras alhajas y dibujos de los que disponemos de dataciones fiables, como las Pasantías barcelonesas, y esto sí que establece un criterio certero.

---

[165] ARBETETA MIRA, Letizia: "El alhajamiento de las imágenes marianas españolas: los joyeros de Guadalupe de Cáceres y el Pilar de Zaragoza", *en Revista de dialectología y tradiciones populares*. Madrid, 1996, pp. 97- 126.

[166] Para consultar una lista de todas las piezas y su tipología véase GARCÍA RODRÍGUEZ, Sebastián; RAMIRO CHICO, Antonio: *Presentación del Libro de Joyas*, Acompaña a la edición facsímil del Códice 83 del Archivo del Monasterio. Badajoz: Ediciones Guadalupe, 2005.

Entre las piezas que hemos seleccionado encontramos cuatro petos (fol. 11; fol. 41r. nº 1; fol. 42 Vto. nº 2; fol. 43 Vto. nº 2) un rostrillo (fol. 26r., nº 1), una piocha (fol.12 r., nº 1), un lazo con cruz y un par de pendientes (fol. 46r. nº 1). Las piezas está confeccionadas en oro o plata y abundan las esmeraldas y diamantes, así como perlas, rubíes, algunos topacios y espinelas.

En este apartado no nos detendremos a analizar las piezas, lo reservaremos para el próximo capítulo donde se estudiarán comparándolas con otras piezas similares de distintas procedencia (Catálogo n º 508-513).

Capítulo IV. Los dibujos

El estudio de los diseños de joyería precisa necesariamente de un enfoque múltiple. Cada dibujo presenta una cierta complejidad por las diversas dimensiones que le son inherentes. Así, en los capítulos previos se ha abordado el diseño en relación a una función conceptual tanto como transmisora de ideas como representación de un universo estético ligado a una determinada época histórica. También se ha visto el diseño ligado a una función organizativa dentro de la corporación gremial, como demostración del dominio de las aptitudes y competencias del futuro maestro platero o sus implicaciones legislativas a través de las distintas ordenanzas plateras. En los próximos capítulos nos detendremos a analizar el contenido de los diseños como prefiguración de joyas que se ejecutarían materialmente en la mayoría de los casos dividiéndolos por tipologías.

En el presente capítulo y atendiendo a la riqueza de los distintos niveles de análisis, se observará el dibujo como obra artística con autonomía y coherencia propia.

En cuanto a la técnica no hay duda de que prima el dibujo con la sola excepción de la colección de los grabados de Thomás Planes bajo las ideas de Albini –conservadas en la Biblioteca Nacional, en Madrid– sobre los que se ha tratado detenidamente en el capítulo anterior. Los dibujos se realizan siempre sobre papel, siendo la técnica de la grisalla la que más repite, seguida de la técnica de plumilla con tinta y acuarela. El uso de la acuarela varía desde un simple toque de color representando el color de las gemas o algún pequeño detalle para potenciar detalle decorativo o los volúmenes del dibujo (sobre todo cuando dibujan grandes lazadas de las que pende la joya) hasta grandes ilustraciones a página completa con un rico colorido en dibujos muy cuidados y espectaculares que recuerda de lejos a la ilustración de libros medievales. Este tipo de dibujos se limita a algunos ejemplares contenidos en el Libro V de las Pasantías catalanas de los que trataremos más adelante. Otras técnicas empleadas con menos frecuencia son el uso de la plumilla y tinta negra y el carboncillo[1]. En algunos dibujos realizados con carboncillo se percibe la cuadrícula preparatoria que servía de guía para las proporciones, como se aprecia en el examen de Marciá Viñolas (Pasantías V, Fol.261, fechado a 23 de diciembre de 1689).

Como ya se ha dicho en otras ocasiones la calidad del dibujo suele ser excelente salvo casos contados de exámenes de plateros de Valencia y Barcelona (especialmente en el Libro IV) en los que la calidad del dibujo en más bien discreta, pero, repetimos, estos dibujos suponen la excepción.

[1] Los lápices de grafito no se popularizan hasta después de que Nicholas Jacques Conté (en 1795) y el austriaco Josef Hardtmuth (en 1790) por separado llegaran al mismo método para endurecer el grafito pulverizado mezclándolo con arcilla y hornear esta pasta convenientemente. Variando la proporción de grafito/arcilla se obtenían diferentes durezas de la mina.

Se observa una gran cantidad de dibujos en los que se representa el diseño de la pieza de joyería sin más aditamento. En algunos casos, como hemos comentado anteriormente, se presentan joyas con un dibujo exacto en cuanto el número y tamaño de gemas que lleva engastadas, representando incluso los colores de las gemas. Habitualmente aquellos casos de representación exacta corresponde a colecciones de joyas ya existentes y en ellos no aparece ningún tipo de decoración en torno al diseño. Es el caso de los catálogos de Joyas de la Reina María Amalia de Sajonia[2] y el Joyel de Guadalupe[3] (Códice 81).

Por otra parte, existe un nutrido grupo de dibujos en los que se mezcla la representación más bien artística, indeterminada y abierta a la interpretación final que se hiciera de la pieza de las piezas con otros diseños que presentan un proyecto muy exacto de una joya. En este grupo de dibujos tampoco aparece decoración entorno al diseño de la pieza de joyería y lo conforman la colección de dibujos de joyas para la boda de la Infanta María Luisa de Borbón, hija del rey Carlos III[4], los grabados de Tomás Planes con diseños de Albini[5], los exámenes de plateros de Valencia[6] así como los de Granada[7].

El tercer grupo de dibujos de joyas lo conforman aquellos que combina la representación de diseños de joyas no realizadas materialmente junto con marcos decorativos y escenas con una clara aspiración artística. Este es grupo de dibujos al que vamos a dedicar las próximas páginas y se engloban en tres grupos: las Pasantías de Barcelona[8] (Libro IV y Libro V), el Segundo Libro del Oro de la Cofradía de San Eloy de la ciudad de Sevilla[9] y el Libro de Exámenes de Plateros de la ciudad de Pamplona[10].

Sin duda los que presentan los temas más variados, imaginativos y coloridos son los exámenes de plateros catalanes que podían desarrollar un tema según la creatividad de cada aspirante y además disponían de una hoja completa. Esto ya supone de por sí una gran diferencia dado que permite el empleo de tintas aguadas o acuarelas sin importar que la cara del revés se manche, a diferencia de Valencia en la que los dibujos se

---

[2] ARANDA HUETE, Amelia: "Dibujos de joyas de María Amalia de Sajonia", en *Reales Sitios*, nº 115, Madrid, 1993, pp. 33-39.
[3] ARBETETA MIRA, Letizia: "El alhajamiento de las imágenes marianas españolas: los joyeros de Guadalupe de Cáceres y el Pilar de Zaragoza", *en Revista de dialectología y tradiciones populares*. Madrid, 1996, pp. 97- 126.
JIMÉNEZ PREGO, Mª Teresa: "Un códice de dibujos de joyas del siglo XVIII", *Iberjoya*, nº 6. Madrid, 1982, pp. 57-60.
[4] ARANDA HUETE, Amelia: "Dibujos de joyas para la boda de la Infanta María Luisa de Borbón, hija del rey Carlos III", *Reales Sitios*, 137, Patrimonio Nacional, Madrid, 1998.
[5] PÉREZ RUFÍ, María Isabel: «La joyería imaginada. Una colección de grabados de diseños de joyas del siglo XVIII». En *Estudios de Platería. San Eloy 2010*. Murcia, 2010, pp. 593-612
[6] COTS MORATÓ, Francisco: *El examen de maestría en el arte de plateros de Valencia (1505- 1882).* Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 2004.
[7] PÉREZ GRANDE, Margarita: "Dibujos de examen de plateros de la ciudad de Granada", *Goya*, nº 313-314, 2006, pp. 257-270.
[8] SUBÍAS GALTER, J.: "Los Libros de Pasantías", en *Goya*, nº 52. Madrid, 1963, pp. 224-228.
GOU I VERNET, Assumpta: *La joieria i l´orfebreria barcelonines (1600- 1850).* Universidad de Barcelona, Tesis doctoral inédita. Barcelona, 1999.
[9] SANZ SERRANO, Mª Jesús: *Antiguos dibujos de la platería sevillana*. Sevilla: Excma. Diputación de Sevilla, 1986.
[10] GARCÍA GAÍNZA, Concepción: *Dibujos antiguos de los plateros de Pamplona*. Pamplona: Universidad de Navarra, 1991.

realizan en hojas por ambas caras y esto puede ser una limitación evidente. De hecho los dibujos valencianos están realizados con lápiz de carboncillo.

En Pamplona el aspirante también realizaba un dibujo en una hoja de papel .Entre los dibujos de exámenes de Pamplona de la época que nos ocupa tan solo hay uno que presenta el diseño de la joya sin marco ni decoración alguna en torno a ella[11] todos los demás rodean la joya de marcos redondeado compuestos por un aparato de elementos decorativos. Miguel Lenzano[12], que se examinó en 1743, presenta un marco con grandes ces vegetales de puntas redondeadas, propio del barroco.

A partir del examen de Marcos Ángel de Yoldi[13], que data de 1754, el mismo año que se dibujó el Segundo Libro de Oro de Sevilla, aunque permanece la idea del marco redondeado y compuesto por una yuxtaposición de elementos decorativos, éstos han cambiado su lenguaje. Este lenguaje decorativo tiende de forma manifiesta hacia el rococó y aparecen flores, conchas, palmas y cintas dibujadas con tonos azules y sepia, así como conchas y frutas, siempre en combinación con las omnipresentes rocallas. Así se repite en los exámenes de Isidro la Cruz[14] y Pedro Miguel de Indave[15].

En el examen de Thomás de Lacruz[16] se perciben claros matices de los cambios que poco a poco de van produciendo. Así observamos que el aparato decorativo en el que se inscribe la joya presenta una estética de espíritu rococó representada por la fuerte presencia de la rocalla del marco –asimétrica, ondulante y con extremos terminados en caracolas–, junto con un aparente desorden de la composición. Sin embargo, introduce motivos de panoplia militar propios del estilo neoclásico como el cañón, las banderas y las picas, entremezclado con palmas y hojas de roble, junto con un águila que corona el marco. Este estilo de transición entre el rococó y el neoclásico es asimilable a lo que en Francia se llamó estilo Luis XVI y resulta muy interesante por la fecha en la que está realizado.

El último de los exámenes pamploneses data de 1788, de manos de Joaquín Maria de Yoldi[17]. En este examen encontramos un marco en torno a la pieza de examen, sin embargo su apariencia no tiene mucho que ver con lo que propusieron sus antecesores al dibujar una orla con la apariencia de cuatro collares. En los extremos aparecen las clásicas argollas que servían como cierre –pasando una cinta de raso o terciopelo–. El marco elegido representa una exhibición de la creatividad y calidad técnica del autor, una auténtica demostración de

---

[11] Manuel Montero, 23/I/1743. AHMP. Libro de Exámenes. Dibujo nº 50.
[12] Miguel Lenzano, febrero 1740. AHMP. Libro de Exámenes. Dibujo nº 55.
[13] Marcos Ángel de Yoldi, 2/ XII/1754, AHMP. Libro de Exámenes. Dibujo nº 60.
[14] Isidro la Cruz , 3/IX/1761, AHMP. Libro de Exámenes. Dibujo nº 69.
[15] Pedro Miguel de Indave, 27/X/1766, AHMP. Libro de Exámenes. Dibujo nº 74.
[16] Thomás de Lacruz, 11/II/1774, AHMP. Libro de Exámenes. Dibujo nº 81.
[17] Joaquín Maria de Yoldi, 25/X/1788. AHMP. Libro de Exámenes. Dibujo nº 96.

virtuosismo pues esto no formaba parte de las exigencias del examen. Joaquín María de Yoldi desciende de familia de plateros bien conocidos de la ciudad y quizá pretendía sorprender a los examinadores sobrepasando sus expectativas. En todo caso, en este dibujo ya no queda atisbo alguno del rococó que protagonizó la decoración entorno al diseño de la joya de los anteriores ejemplares.

En Sevilla el libro empleado para los exámenes era una propuesta limitada a dieciséis modelos preestablecidos de los que se debía sacar copia por lo que los dibujos son claros y perfectamente definidos. Su decoración se reduce a un marco de doble filetín en tinta negra con dos variedad de diseños de palmetas en las esquinas, aparte del número de la hoja y la rúbrica del autor, Juan de Abila. Sus guardas de cuero junto con el tamaño de las hojas papel, que se corresponde prácticamente con una cuartilla, posiblemente esté causado por razones de practicidad dado que más sencillo transportar un librito pequeño a la casa del platero en que se realizara el examen de maestría. Pese a su aparente sencillez son dibujos muy elegantes cuidados y dista mucho de los que se podría esperar de unos dibujos de esta época, en los que el barroquismo se manifiesta precisamente en la sobriedad. No obstante la sobriedad y la clara percepción de una mano muy diestra, el trazo transmite la vitalidad y la vibración del pulso humano. Este matiz se pierde cuando en las reproducciones fotografías de los dibujos porque no se percibe la presión del trazo sobre el papel.

Las Pasantías catalanas proponen una gran cantidad de dibujos decorativos en torno a la pieza de joyería diseñada hasta el punto que en ocasiones es difícil localizar el diseño de la joya porque está entremezclado con el resto del dibujo. En ocasiones el diseño realiza una función, como por ejemplo presentar un diseño de sortija que en el dibujo adquiere la función de una corona que un angelillos sostiene sobre la cabeza de de la Virgen María. En ambos casos se interpela al observador estimulando su habilidad visual o a la aceptación de licencias, haciendo de las Pasantías prácticamente un juego de descubrimiento no exento de cierta amenidad.

En la práctica totalidad de los dibujos aparece los datos de la autoría y fecha de examen en una cartela en forma de tarjetón de rocallas, con una o varias veneras e incluso la pieza si ésta es una sortija incluida en la propia cartela. Cuando la pieza diseñada para el examen es una hebilla esta misma sirve de cartela.

Los dibujos se pueden clasificar por los distintos temas que presentan. Los más numerosos son los de carácter religioso. Uno de los motivos más repetido es el de los ángeles que desde un plano superior parecen traer la inspiración divina transfigurada en forma de pendientes, de sortijas o de cualquier otra joya. Hasta en veintidós ocasiones aparece el ángel sólo, no como acompañamiento de otras figuras. Además las joyas suelen aparecer colgando de cintas textiles con lazadas dibujados con mayor o menor fortuna, pero en los que se suele destacar con color rojo o rosado.

Aparece un nutrido grupo de dibujos de carácter devocional donde predominan las representaciones marianas



Fig. 1.
Santiago Matamoros. Pasantía de Jaime Carreras y Farriol. 13/4/1758. Libro V de Pasantías, Fol. 27r. AHCB

bajo diversas advocaciones como la Virgen del Rosario (con el Niño Jesús), una Inmaculada en su retablo, Virgen de la Merced (hasta en cinco ocasiones), la Virgen del Pilar (dos). Cuando son imágenes muy ligadas a las ciudades de Barcelona y Zaragoza se acompaña a su vez de otros santos como S. Ramón de Peñafort, San Pedro, Santiago, San Juan Bautista. Se repite la representación de la Virgen con Niño y Santo Domingo en cinco exámenes, en dos de estos aparece además Santa Teresa. Así mismo, se encuentra una original representación de la Asunción de Virgen coronada con un diseño de sortija por un ángel.

Las imágenes devocionales no se agotan con el tema de la Virgen María sino que es muy habitual que los aspirantes representaran a su santo onomástico como forma de encomendar su suerte y rogar el favor de ser aprobado. No es de extrañar que la lista sea amplia: Santo Tomas en oración, Santiago Matamoros (3), San Pedro tanto en la representación iconográfica de *las lágrimas de San Pedro* –arrepentido tras traicionar a Jesús, acompañado del gallo–, como al San Pedro pescador (11), Santo Domingo, acompañado de algún perro según la iconografía tradicional (2), S. Bruno en oración, San Francisco de Paula (2), San José con el Niño Jesús (6), San Juan Bautista con las pieles de camello en el desierto o junto al Cordero Místico, San Vidal con el flagelo, San Antonio con el Niño (en 12 ocasiones), San Mateo junto al animal que lo identifica, el toro (2), San Pablo con la espada en un altar (2), la Sagrada Familia con la paloma del Espíritu Santo, San Eloy –obispo y patrón de los plateros–, San. Francisco Javier predicando (2), San Antonio Abad con cerdo a los pies, San Benito orante rodeado de 3 cestos flores, San Jaime, el arcángel San Miguel, Santa Lucia, así como otros cinco dibujos de santos que no hemos sabido identificar.

Junto con las imágenes devocionales destacan aquellos que narran o describen episodios de carácter religioso. Así encontramos a San Magín con tres personajes postrados según una leyenda que acompaña a este santo, Santa Teresa y San Jose protegiendo un convento, el martirio de San Bernabé –apóstol que murió lapidado-, el martirio de San Félix, Tobías y el ángel, la huida de la Sagrada Familia a Egipto, una representación de Adán recibiendo alimento y joya de un ángel, la historia de Betsabé, Jesucristo bendiciendo el pan, dos personajes vestidos de peregrinos a Santiago, el sueño de San José, la conversión de Pablo de Tarso en el camino de Cesarea. Y finalmente símbolos de la Sede de San Pedro como la tiara papal, el báculo o las llaves del cielo.



Fig. 2.
Pasantía de Francisco Arnaudias y Bransi.
8/5/ 1758
Libro V de Pasantías, Fol. 164r. AHCB.

Vemos pues que las representaciones religiosas son las más numerosas sin embargo los temas de los dibujos de los exámenes catalanes son muy variados y aparecen un puñado de temas alegóricos de las artes, una alegoría del amor –mediante la representación de un busto femenino y un ángel de ojos vendados–.

Especialmente interesante resulta la alegoría erótica del examen de Francisco Arnaudias y Bransi[18] representada mediante el recurso de la escena del columpio.

Esta iconografía nos remite a la famosa obra de Fragonard *El Columpio* (1767, Colección Wallace, Londres). El paralelismo es evidente. Sin embargo el dato que más nos sorprende es que el pasantía de Francisco Arnaudias y Bransi data de de 1758 y la célebre obra del pintor francés data de una década más tarde, de 1767. En los manuales de arte se suele decir que la obra de Fragonard fue un encargo del barón de Saint-Julien como homenaje a su amante. Se cuenta que inicialmente el encargo era para François Boucher, quien lo rechazó por su atrevimiento[19].

No sabemos hasta qué punto esto es real o pertenece al ámbito de la leyenda que tantas veces acompaña a determinadas obras de arte. Lo que es bien claro es que esta obra de Fragonard es claramente autorreferencial puesto que unos años antes, entre 1750-1752, había realizado una obra previa en la que abordaba un motivo similar. Nos referimos al lienzo con el mismo título, *El columpio*, del Museo Thyssen-Bornemisza (Madrid).

---

[18] AHCB pasantias V, 28r. Francisco Arnaudias y Bransi (1758, mayo, 28).
[19] BAUR, Eva-Gesine: «El rococó y el neoclasicismo» en *Los maestros de la pintura occidental*. Taschen, 2005, p. 360.



Fig. 3.
Jean-Honoré Fragonard. El columpio.
c. 1750-1752. Óleo sobre lienzo.
Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid.
Nº INV. 148 (1956.13)

Esta obra avanzaba el motivo que posteriomente se repite en la pintura del mismo título de la Colección Wallace, si bien presenta una lectura mucho más simple y sin el bagaje que el artista acumuló a través de los años y su periodo de formación Roma. En todo caso parece existir una lejana conexión entre el examen de Francisco Arnaudias y la primera de las dos pinturas de Fragonard. Esto nos hace contemplar la posibilidad de que ambos se inspiraran en estampas o dibujos que circulaban por la época. La observación de la figura femenina de ambas obras, su disposición, la forma en que el cuerpo define una línea diagonal, el giro de la cabeza hacia el caballero que la ayuda a columpiarse situado a su derecha, los brazos abiertos elevados y el elemento arqueado sobre sus cabezas nos induce a sospechar que incluso ambos, platero catalán y pintor francés, se basaran en la misma fuente. Este extremo no podemos documentarlo. No obstante, considerarlo así no es descabellado dado que es conocida y probada en otros casos la transferencia de ideas que se hacía mediante los grabados, de la que ya tratamos en el capítulo anterior respecto a las estampas de diseños de Albini que encontraron su eco en el Segundo Libro de Oro del Colegio de San Eligio de Sevilla y que unas líneas más adelante volveremos a tratar.

Otra pasantía trata de una manera alegórica un tema que toca muy de cerca al platero: la alegoría de las virtudes del platero. La justicia se representa mediante la imagen de la balanza, la fortaleza (representada por una armadura) ante el tiempo (reloj arena) y la muerte (guadaña). Estos dibujos parecen querer mostrar un cierto refinamiento cultural por parte de aspirante.

No faltan dibujos con temas mitológicos como Atenea –o Minerva, para los romanos– caracterizada por el escudo con la cabeza de la Medusa por ser la diosa protectora de las artes. Este tema se repite en seis ocasiones en una de ellas acompañada por un Hércules barrigón y laxo, pues no olvidemos que en una sociedad eminentemente religiosa se satirizaba sobre la mitología clásica como ya hiciera Velázquez más de un siglo antes. También se representa a Mercurio[20] con un lazo que quiere ser una cinta textil en mano sujetando la obra diseñada para el examen. Es un trasunto de los ángeles que describimos al principio de explicar los temas de los dibujos catalanes, pues ángeles y Mercurio son mensajeros de Dios o de los dioses, respectivamente.

---

[20] AHCB pasantías V, Fol. 256, examen de Francisco Pujol y Massas, hijo d Francisco Pujol y Rodes. (1789, junio 27).



Fig. 4.
Lancret, N. La tierra, (c. 1730)
Museo Thyssen-Bornemisza. Madrid

Hay un examen especialmente destacado por la sutil una referencia que hace a la aquella idílica Arcadia[21]. No hace una representación de ésta como un entorno agreste idealizado como lo suele hacer la pintura rococó. De hecho fue un tema recurrente en la pintura cortesana de la época, muy cultivada por los franceses Jean-Honoré Fragonard, Antoine Watteau, Nicolas Lancret (véase especialmente *La Tierra*, c. 1730, del Museo Thyssen-Bornemisza de Madrid, por su mezcla de arquitectura, entorno vegetal y figuras humanas) o Francois Boucher.

Este dibujo no sólo es rococó en las formas, lo es en su espíritu, en la exquisita sutileza de representar la Arcadia de forma inequívoca mediante sus símbolos: en torno un aparato de aspiración arquitectónica formado por una gran cresta rocallosa que le servirá al autor de cartela, se representa al pastor –vestido a la manera de la época–, su perro, una cabra, una coqueta sombrilla –sabido es el gusto rococó por c*hinoiserie*, la chinería–, una roca que es rocalla, junto con algunos instrumentos musicales que sugieren no solo lo visual sino lo musical y por ellos festivo, adornado de delicada y menuda vegetación de brotes folíaceos y vides.

Otro grupo muy numeroso de dibujos los componen aquellos dibujos que tienen una intención únicamente decorativa, para embellecer la pieza diseñada, como las presentaciones de una arquitectura ideal o efímera con elementos con un marcado lenguaje rococó, con volutas, rocalla, escamas pez. Se encuentran hasta doce de estos dibujos.

Otras veces la decoración es mucho más sencilla y quizá por ello gustó mucho en la época. Tal es el caso de las piezas que se proponen haciéndolas pender de un lazo doble del que cuelga joya. En la época que nos ocupa aparecen ciento seis dibujos con estas características, si bien la calidad es irregular y encontramos lazadas muy hermosas y naturalistas y otras que se asemejan más a un dibujo infantil. Junto con este tema decorativo, el

[21] AHCB, pasantías V, Fol. 164r, examen de Anastasi Lleopart (1777, 19 junio).



Fig. 5.
Pasantía de Anastasi Lleopart.
19/6/1777
Libro V de Pasantías, Fol. 164r. AHCB

siguiente más popular fue el de el ave que sostiene pieza al vuelo o posado, aunque en menor cantidad que los lazos (unos veinticinco ejemplares). Otros temas son el carro triunfal, la representación de tres ángeles con alas de mariposa, la obra en medio de la escenografía de un telón teatral con festones (seis dibujos), la pieza a examen sobre una peana en la que se encuentra inscrita la autoría del examen (otros seis dibujos) o rodeada de flores (dos) o el desarrollo de un aparato decorativo de ces y guirnaldas, a veces en forma de tondo (siete ejemplares). Junto con este tipo de adornos de ecos rococó se van entremezclando cronológicamente otros exámenes en los que la joya diseñada se adorna con elementos decorativos de estilo pompeyano con frontones curvos, monstruos clásicos y roleos o un monumento neoclásico (en ocho exámenes) formado por un tondo formado por una guirnalda que es sostenido por águila. A este aparato decorativo se unen elementos militares y jarras humeantes.

Otras veces aparecen dibujos que parecen motivos heráldicos algo apegados al pasado como un par de exámenes de integrantes de la familia de plateros Lleopart que dibuja un leopardo rampante, o un turco en referencia al apellido Turquer, con su turbante, pantalones bombachos y una media luna, junto con otros dibujos de difícil filiación como uno en el que aparece una esfera flaqueada por un león y carcaj.

Existen cuatro dibujos de un taller de platero algo idealizado en algunos aspectos pero muy realista en cuanto a los instrumentos de trabajo. Destacan los de Antonio Costa y Perelló[22] o el taller de platero representado por Onofre Villar y Ballester[23]. Sobre la pasantía de Francisco Peradaltas se extiende Estrada Rius[24] afirmando que "*representó, en el dibujo que nos ocupa, una escena de trabajo en lo que parece ser un taller monetario (…). El dibujo, coloreado,*

[22] DALMASES, Nuria; GIRALT- MIRACLE, Daniel: *Plateros y Joyeros de Cataluña*. Barcelona: Destino, 1985, pp. 18-19.
[23] Ibídem, p. 22-23.
[24] Véase el artículo de ESTRADA-RIUS, Albert: «Entre la realidad y el arquetipo: anotaciones en torno a una supuesta representación de la Real Casa de la Moneda de Barcelona». En *Actas del XIII Congreso Nacional de Numismática (Cádiz, 22-24 octubre de 2007)*. Cádiz, 2007, pp. 1107-1117.



Fig. 6.
Fernando VI. Pasantía de Mariano Gurumbau. 6/6/1758
Libro V de Pasantías, Fol. 29r. AHCB



Fig. 7.
Carlos III. Pasantía de Ramón Durán i Riera. 18/1/1774
Libro V de Pasantías, Fol. 145. AHCB

no destaca precisamente por su calidad de manufactura, habilidad en la composición, ni resolución artística general, aunque tiene un interés iconográfico indiscutible (…) nuestro autor no ideó una composición original sino que se limitó a refundir en una única escena el contenido íntegro de dos grabados independientes con algunos pocos cambios menores. (…). El primero de los grabados modelos corresponde a una lámina suelta que se conserva en la Biblioteca Nacional y que es debida a la mano experta de fray Matías de Irala (1680-1753) (…). El segundo grabado lo aporta el autor del artículo manifestando su difícil atribución. Añade apoyándose en otros autores[25]: "*No se trató, en absoluto, de una acción fraudulenta o reprobable sino que el recurso a la copia de las «estampas» constituyó una práctica usual y reconocida a lo largo de todo el periodo barroco* (…) *En todo caso,* concluye Estrada Rius, *el mérito principal que cabe atribuir a Peradaltas reside en el buen tino que tuvo en la elección de dos grabados distintos que se pueden fechar en la primera mitad del setecientos y que pudo relacionar oportunamente por razón de materia*".

Hemos querido traer estas palabras porque evidencia la idea expresada más arriba de la inspiración que encontraron los maestros plateros en otros artistas.

Junto a estas aparecen otras muchas pasantías protagonizadas por retratos de los reyes Fernando VI y Carlos III, así como otras escenas figurativas muy vistosas como aquellas en las que aparece una dama con criadas vestida a la francesa (dos dibujos), escenas de personajes circenses con un *pierrot* o un funámbulo que sostiene la pieza diseñada. También hemos visto figuras infantiles con una guirnalda y un anillo en manos o con un molinillo de viento. Así como una escena de caza con dos perros acorralan ciervo. Aparecen cinco pasantías con vistas un puerto de la época –suponemos que de Barcelona-, otros temas incomprensibles para nosotros de tres personajes, dos de ellos con deformaciones físicas que suponemos hacen referencia a algún cuento.

En conclusión, los exámenes de maestría demuestran en general una alta calidad en cuanto al diseño de la pieza de joyería escogida. La adición de dibujos decorativos en torno al diseño de las joyas se limita a las platerías de Sevilla, de Pamplona y Barcelona. Estos dibujos tienen la intención de embellecer el diseño si bien la manera de

[25] CORNUDELLA, R.: «Els orígens de Miquel Sorelló i la calcografia a Barcelona, c. 1600-1725», en *Estudis Històrics i Documents dels A rxius de Protocols* 17, 1999, pp. 153-211.
TORRAS, S. : *Art en documents. Presència del Renaixement i del Barroc a Sabadell,* Sabadell, 2002.



Fig. 8.
San Feliú Gerona, mártir lazado al mar con una rueda de molino atada al cuello. Pasantía de Feliú Bagés. 31/8/1758
Libro V de Pasantías, Fol. 31. AHCB

interpretar este ennoblecimiento es muy distinta en cada una de estas tres platerías. En Sevilla la decoración se limita a un sencillo marco de doble filetín en tinta negra en el borde del papel con palmetas en las esquinas. En Pamplona este marco decorativo se realiza bien ajustado al diseño de la joya y es notablemente más ambicioso que el Libro sevillano tan solo en los dibujos de la segunda mitad del siglo XVIII. En estos marcos se desarrolla una decoración inequívocamente rococó. En Barcelona, por su parte, las pasantías elevan el tono en numerosos casos y se convierten en destacadas obritas de arte, en las que se desarrollan estudiadas composiciones para temas delicadamente escogidos, con un rico colorido y un irrebatible sentido artístico. En muchos de estos casos se percibe la influencia rococó no solo a través de la rocalla que es el más reconocible de los elementos propios de su lenguaje estilístico, sino también en su espíritu de fantasía, de búsqueda de la originalidad y la delicada coquetería junto con un gran sentido religioso de la sociedad que las promovió.

Finalmente, concluimos que la transferencia de ideas a través de la copia de "estampas" constituyó una práctica usual y reconocida a lo largo de todo el periodo barroco. Así, en lo que compete a las trazas de joyas, conocemos algunos casos como el documentado por Estrada Rius[26] respecto al examen de pasantía de Francisco Peradaltas –que se apoyó en dos grabados distintos fechados en la primera mitad del setecientos y que relacionó oportunamente–. Por nuestra parte, hemos probado otros casos, como el de las estampas de diseños de Albini que encontraron su eco en el Segundo Libro de Oro del Colegio de San Eligio de Sevilla, y proponemos algunas fuentes de inspiración para el examen de pasantía de Anastasi Lleopart (Libro V de Pasantías, Fol. 164r., 1777) y, especialmente, la pasantía de Francisco Arnaudias y Bransi (Libro V de Pasantías, Fol. 164r., 1758) que pudo tener una fuente en común con *El columpio*, de Jean-Honoré Fragonard (c. 1750-1752) del Museo Thyssen-Bornemisza.

---

[26] Véase el artículo de ESTRADA-RIUS, Albert: «Entre la realidad y el arquetipo: anotaciones en torno a una supuesta representación de la Real Casa de la Moneda de Barcelona». En *Actas del XIII Congreso Nacional de Numismática (Cádiz, 22-24 octubre de 2007)*. Cádiz, 2007, pp. 1107-1117.

SEGUNDA PARTE. LOS DISEÑOS

Introducción a las tipologías. Análisis de los modelos de joyas desde finales de la década de los cuarenta hasta finales del siglo XVIII

En las siguientes páginas nos disponemos a hacer un análisis pormenorizado de los diseños de joyas según los distintos tipos de joyas propios de la época. Al principio de cada epígrafe se introducirán unas breves referencias del origen de la tipología, remontándonos en algunos casos a su origen en el siglo XVII para explicar su forma o su utilidad. Dentro de cada tipología iremos definiendo distintas variedades si las hubiere. El primer epígrafe lo dedicamos al aderezo. Si bien es cierto que el aderezo es una unidad de diseño, creemos más práctico analizar cada pieza del aderezo contextualizada en la tipología que le corresponda pues es así como previsiblemente sacaremos conclusiones más relevantes.

Una cuestión que se plantea y que resulta complicada de resolver es determinar las propias tipologías puesto que en ocasiones no parece claro diferenciar entre función y decoración. Este problema se plantea, por concretar con algunos ejemplos, con los lazos con cruz, con los ramos de pecho o con los retratos miniados. En el caso de los lazos con cruz, ¿en qué tipología concreta hemos de englobarlo? ¿Junto a los lazos o las cruces? ¿Debemos estudiarlos conjuntamente o por separado –pues en ocasiones aparecen juntos lazo y cruz y en otras ocasiones aparecen aislados?–. Por otra parte, el ramo ¿es un tipo de joya en sí mismo o es una joya de pecho con forma de ramo de flores? Y por último, si el retrato en miniatura constituía una forma de recordar las facciones de familiares o de personas notables y se ennoblecía con marcos de oro y piedras preciosas que se lucían como adorno de pecho prendidos en la ropa, se adaptaban a los cierres de pulseras para las damas o incluso servía para adornar cajitas enjoyadas ¿es un tipo específico de joya?

Queremos con estas preguntas hacer ver las dificultades a veces entraña la tarea de clasificar las joyas por su forma, es decir, por presentar forma de cruz, de ramo, de lazo, o porque tiene un retrato en miniatura. Llegado a este punto nos damos cuenta de que la forma y el uso que se le da a la joya son cosas distintas. Incluso a veces hay diferencias demasiado sutiles entre la función y el uso que se hace la joya. La causa de esta dificultad radica en la propia esencia de las joyas y que hemos tener claro desde el principio: la función primera y última de la joya es la manifestación simbólica de la belleza, de los sentimientos, de la fe, el poder o del estatus social de las personas que las lucen o que las regalan. Todo lo demás serán clasificaciones tipológicas más o menos variables y abiertas, pero siempre complementarias entre sí, sujetas a los distintos puntos de vista de cada investigador. Por eso, lo que más nos interesa es trascender esas pequeñas divergencias de clasificación y constatar los radicales cambios estéticos que experimenta la joya durante la segunda mitad del siglo. XVIII

Según se extrae de los inventarios de bienes, entregas de dotes o testamentarías consultadas[1] lo más frecuente es que el aderezo incluyera sencillamente una cruz y un par de pendientes. Como es natural en estos documentos aparecen muchas más joyas pero no formando un aderezo o, lo que es lo mismo, una unidad de diseño. Por regla general se tiene una gran cantidad de sortijas o *tumbagas* y de zarcillos, aunque también abundan las botonaduras y los juegos de hebillas para el corbatín y los zapatos (de hombre, mujer y niños), así como las cruces, gargantillas y rosarios (también rosarios de cuello) o medallas devocionales. Otras piezas menos frecuentes en los documentos consultados son los petos, los cierres de manillas– escasísimos los que presenta retratos– rosas de pecho, *agnusdei*, vitelas, relojes y é*tuis*.

A toda esta variedad de joyas se unen algunas piezas suntuarias muy apreciadas como bastones con puños de plata, espadines de plata, coronas y potencias de Niño Jesús, *diademas para santos* (según denominación que encontramos en la documentación y que se refiere a los nimbos para imágenes devocionales), abanicos de marfil o nácar, palilleros, canuteros de plata y otros pequeños objetos de oro como escarbadientes, agujas de oro, dijes y otros juguetes, dedales, espinas. Además se encuentran objetos como cajas de plata o cocos guarnecidos de plata que se citan no junto a los objetos del ajuar del hogar sino junto a las joyas.

Los materiales de los que estaban confeccionadas estas piezas eran la plata, plata sobredorada, filigrana de plata y oro. La gema más frecuente es el diamante, aunque también, en menor medida, encontramos esmeraldas y algunas *piedras de Francia* que es como se designaba al cristal de strass.

En los próximos capítulos vamos a ir desarrollando toda la amplia variedad tipológica según un orden muy sencillo que vendrá determinado por el lugar donde se colocan, sobre el cuerpo o el vestido, desde arriba hacia abajo.

[1] En la relación de fuentes consultadas se hace mención de los documentos relativos a testamentarias o entrega de dotes consultados en el Archivo Histórico Provincial de Sevilla (AHPS). Estos documentos no se incluyen en el apéndice documental porque aportan pocos datos, más allá de largas listas de objetos cuyo principal interés es la nomenclatura dado que muy rara vez se incluye una descripción de las joyas o, si la hay, es muy vaga.

Capítulo V. El aderezo

Se puede definir el aderezo como un conjunto de joyas femeninas, caracterizado por presentar un diseño unitario, fabricado por un mismo taller y destinado a ser lucido íntegramente. El aderezo, si bien varía con el tiempo no sólo en cuanto a sus características formales sino en cuanto al número de piezas que lo integra, está influenciado por los gustos personales y el poder económico de sus poseedoras. En todo caso podemos decir que éste comienza a adquirir mayor importancia desde fines del siglo XVII.

Hemos aludido al número y tipos de de piezas que lo integra dependiendo de la posibilidades económicas de sus propietario, de forma que para una infanta o una noble el aderezo puede incluir un collar, una cruz, un par de pendientes, uno o varios adornos para el pelo, cierres para pulseras y alguna sortija. En ocasiones se incluía una joya de pecho, de diversos tamaños y tipos pues podía limitarse a una rosa de pecho o llegar a ser un gran peto que ocupaba todo el corpiño. Variaba, como hemos dicho de la clase social y el poder adquisitivo Para las mujeres de clase media, el aderezo incluye uno o dos hilos de aljófar, una cruz con trecho (pieza que une dos elementos destacados de una joya en el siglo XVIII) y un pasador o pestillo para cerrar, guarnecido de diamantes, otra cruz más sencilla, un par de manillas para las muñecas adornados con perlas o corales, uno o dos pares de pendientes o arracadas del tipo *girandole* (con broquelillo, lazo y tres almendras). A veces, acompaña a este conjunto un rosario, botones de plata sobredorada y un par de hebillas.

Según se extrae de los inventarios de bienes, entregas de dotes o testamentarías consultadas[2] lo más frecuente es que el aderezo incluyera una cruz y un par de pendientes. Como es natural en estos documentos aparecen muchas más joyas pero no formando aderezo, esto es, una unidad de diseño. Por regla general se tiene una gran cantidad de sortijas o tumbagas, aunque también abundan las botonaduras y los juegos de hebillas, así como las cruces, gargantillas y rosarios (también rosarios de cuello) o medallas devocionales. Otras piezas menos frecuentes en los documentos consultados son los petos, los cierres de manillas –escasísimos los que presenta retratos– rosas, agnusdei, vitelas, relojes, y *étuis*.

Algunas de estas piezas, caso de los citados relojes, *étuis* y las cajitas de rapé no se consideran parte de un aderezo sino un objeto de uso personal enjoyado. De ahí que, aún conservándose numerosos ejemplares en las vitrinas de los museos, rara vez se encuentran dibujados en un libro de exámenes para maestros plateros –aunque los hay, según vimos en el capítulo III de la primera parte– y jamás las hemos visto en un catálogo personal de joyas.

A comienzos del XVIII la pieza de mayor importancia del aderezo de una gran dama era el gran broche de pecho o peto, para el corpiño. A mediados del siglo se presta especial atención al collar que, por su proximidad con los pendientes, unifican el diseño a la vez que se obvia el adorno del vestido. A las españolas les apasionaba

---

[2] Véase en la Relación de fuentes consultadas aquellas del Archivo Histórico Provincial de Sevilla, Sección Protocolos Notariales.

los aderezos, y se hacían desmontables en secciones para hacerlos más versátiles[3]. A los collares se les puede añadir eslabones o lazos centrales, a las cruces con lazo se les puede quitar el trecho y los pendientes se pueden alargar, según la ocasión o el gusto. Esto se advierte con claridad al observar la estructura de las joyas por el reverso y, aunque a veces también es perceptible en el anverso, generalmente se resolvían los goznes y las uniones con gran acierto por lo que sólo es perceptible en joyas que se han conservados físicamente. Hemos de suponer que muchos de los diseños que analizaremos en adelante posiblemente estaban destinados a desmontarse, si bien este aspecto nunca se percibe en el proyecto sobre papel.

El aderezo tiene un uso constante, tanto para uso cotidiano –seleccionando solo algunas piezas a vestir o desmontando partes de las joyas simplificándolas– , como para uso festivo u ocasiones especiales en que se luciría el aderezo completo. En períodos de luto se llevan joyas "bronceadas"[4], oscurecidas por los materiales empleados, como la plata y piedras negras, como el azabache. Los diamantes se consideraban apropiados a partir del "medio luto", es decir, la vestimenta que se utilizaba después del luto riguroso y que mezclaba el negro con colores discretos como blanco o gris. Tras la muerte de la reina María Amalia de Sajonia, según documenta Oliveros de Castro[5], se hizo necesario encargar dos aderezos de luto al embajador de España en París, Llovera. Éste, en 1760, escribió contando que le era difícil encontrar aderezos de azabache montados en plata, porque allí no los había así y tardaría dos meses en tenerlo listos. Así que se optó por que la montura fuera de oro. En poco días los dos aderezos para las infantas estuvieron listos por lo que cada uno se componía de un collar, un par de pendientes, un par de brazaletes, una piocha, un broche, dos lazos paras las mangas, seis flores para el adorno de la cabeza y un ramillete para el pelo. Lo que da una idea de qué tipo de joyas se consideraba "urgentemente imprescindibles" para una infanta de España.

Este correspondencia entre Madrid y su embajador en París con el fin de encargar joyas volvió a repetirse más tarde, en 1763, salvo que en esta ocasión en vez de encargar directamente las joyas, sólo de encargó el diseño de las mismas que, finalmente, saldrían de la mano del platero de rey, Francisco Sáez. Él mismo fue quien hizo la copia de los dibujos que hoy se conservan en el Palacio Real. En esta colección se incluyen treinta y dos diseños de diversas piezas, pero entre ellas llega a completarse cuatro aderezos muy completos. Los aderezos se componen de collar, pendientes, piocha, cierre de manillas y peto, como piezas comunes a los cuatro aderezos. Aparte de estas piezas, también se incluía algún diseño de lazo de pecho, de broche de

[3] Véase el revés con lengüetas en las joyas de las imágenes de MULLER, Priscilla: *Jewels in Spain, 1500-1800*. New York: Hispanic Society of America, 1972, pp. 164, 166, 167.

[4] Las grandes damas podían tener varios aderezos, según las crónicas de la Condesa D´Aulnoy, además de un aderezo de luto con piedras oscuras o "bronceadas", según las cita Oliveros de Castro que a su vez toma esta denominación de Auguste Racinet. Véase D´AULNOY, Marie Catherine: *Relación del viaje de España*, Madrid: Akal, 1986.
OLIVEROS DE CASTRO, Mª Teresa: *María Amalia de Sajonia, esposa de Carlos III*, Madrid: CSIC, 1953.

[5] OLIVEROS DE CASTRO, Mª Teresa: *María Amalia*… op. cit., pp. 141 y documentos 743 y 545.

manto y de aguja de falda. Hemos hablado de esta colección en el capítulo III dedicado a las distintas colecciones de dibujos que integran el presente estudio, pero al igual que los demás casos veremos cada una de las piezas del aderezo en el contexto de su propia tipología[6].

En la segunda mitad del XVIII, el adorno del pecho tiende a concentrarse en el escote y la cabeza. Así que los aderezos incluyen piochas y airones, pendientes, collares y joyas de pecho. No sólo eran poseídos por grandes damas de la corte, sino que eran donadas, como parte de la dote, a las señoras de la naciente burguesía catalana y las clases más humildes, aunque fueran joyas de un rango inferior que empleaban cristal de *strass*[7].

A pesar de que los aderezos sencillos de cruz y pendientes eran relativamente frecuentes según la documentación consultada en el Archivo de Protocolos de Sevilla[8], los dibujos de aderezos que encontramos entre las fechas que manejamos son muy limitados. De hecho, entre las Pasantías barcelonesas se encuentran sólo seis dibujos de aderezos, el mismo número de los que tenemos constancia que diseñó Albini en los grabados de Tomás Planes. Por último, el inventario de joyas de la reina María Amalia de Sajonia es muy nutrido y por ello aparecen hasta diez aderezos, muy variados en su composición y materiales y en cuanto a su diseño. En ambos casos, los de Albini y de María Amalia de Sajonia, son conjuntos completísimos comprendiendo piochas, *aigrettes*, petos, parejas de manillas y pendientes. Los aderezos de la reina María Amalia contaban además con algún collar, colgante accesorio para el collar e, incluso, broches de manto.

Los seis aderezos de las segunda mitad del siglo XVIII que a aparecen en las Pasantías de Barcelona se componen de un adorno para el cuello y un par de pendientes. Es estos exámenes el aspirante debía aportar los materiales, lo que explica el hecho de que sólo seis afortunados pudieron ejecutar un aderezo en su examen y que dicho aderezo se limitara a estas piezas. Este sencillo conjunto coincide con los aderezos que habitualmente podía tener una mujer no aristócrata en la época.

Los aspirantes a la maestría barceloneses que realizaron los conjuntos fueron Pau Girona (1757, fig. 1), Felipe Estibar (1757, fig. 2), Joan Espinás y Besora (1760, fig. 3), Agustín Turquet (Catálogo nº 18, 1767), Mateu Sardá

---

[6] Véase Capítulo IV. Colecciones de dibujos. 2.4. Dibujos de joyas encargadas por Carlos III al embajador en París. Y Catálogo nº 471-483.

[7] Tal es el caso de un aderezo catalán formado por pendientes y colgante de pecho de Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias González Martí, publicado en ARBETETA MIRA, Letizia: *La joyería española de Felipe II a Alfonso XIII en los museos estatales*. Madrid: Nerea, Ministerio de Educación y Cultura, 1998, nº 139. Demuestra, así mismo, que el strass fue aceptado en España, pese a las prohibiciones de llevar piedras falsas. A pesar de no contener piedras preciosas, manifiesta una gran calidad no sólo en el diseño sino en la realización de las monturas.

[8] En estos archivos se encuentran referencias sobre joyas puesto que los maestros plateros realizaban tasaciones para procurarse ingresos adicionales a su labor habitual. A nosotros nos han servido para tener en muchos casos una visión mas realista de cómo era el joyero de una dama que no pertenecía a la Realeza.





Fig. 1. (izq.)
Aderezo. Pasantía de Pau Girona.
17/1/1757
Libro V de Pasantías, fol. 18. AHCB

Fig. 2. (dcha.)
Aderezo. Pasantía de Felipe Estibar.
20/1/1757
Libro V de Pasantías, fol. 19. AHCB

(1768, fig. 4) y Rafael Gorina (1768, fig. 5)[9]. En todos los casos los pendientes son del tipo pendeloque, es decir los que están formados por un botón de sujeción, un cuerpo intermedio y una sola lágrima. Más allá de eso poco tienen en común unos diseños con otros, pues algunos presentan un diseño vegetal aún bastante rígido y con el paso de los años las formas van adquiriendo un aire más naturalista y con hojitas menudas y delicadas. La mayoría están compuestos de gemas talladas, salvo el de Mateu Sardá que posiblemente fuera realizado con perlas –según interpretamos de las numerosas esferillas que parece representar, ver fig. 4–.

El adorno para el cuello en todos los casos debía aplicarse a una cinta textil pues consta de una pieza horizontal metálica, de manera que el efecto final era el de un collar de tipo ahogador o, también llamado, *collier de chien*. Encontramos dos dibujos que se corresponden con esta descripción, son los exámenes de Estibar y de Gorina. Los demás completan el diseño con una pieza intermedia –llamada técnicamente trecho– y una cruz que cae verticalmente.

Aparte de los componentes del aderezo poco más tienen que ver unos con otros, pues responden a la creatividad de cada autor. Encontramos aderezos de estilo vegetal muy naturalista como los de Pau Girona (1757), Joan Espinás y Besora (1760) y Rafael Gorina (1768) y otros en los que la inspiración vegetal se percibe pero bajo una interpretación abstracta y geométrica, no se representan flores naturales sino su plasmación en metal, sin que esto suponga que se eludan las curvas o que resulten piezas excesivamente rígidas. Estos diseños son los de Felipe Estibar (1757), Agustín Turquet (1767) y Mateu Sardá (1768) –en este caso particular muy perceptible por el dibujo de perlas–. Son pocos dibujos para sacar conclusiones pero, en principio, parece evidente ver una tendencia naturalista conforme nos vamos separando de los años centrales del siglo.

Los cinco aderezos que se han conservado completos diseñados por D. Ms. Albini[10] presentan una limitadísima variedad de componentes (ver Catálogo nº 484-493). Así, un aderezo tipo consta sólo de un gran peto, una

[9] Pasantías de Barcelona, Libro V: 18r, 19r, 38r, 76r, 86r, 90r, respectivamente.
[10] Biblioteca Nacional. Madrid. INVENT 26. 343 y 26.344. Publicados en torno a 1750





Fig. 3. (izq.)
Aderezo. Pasantía de Joan Espinás y Besora. 12/4/1760
Libro V de Pasantías, fol. 38. AHCB

Fig. 4. (dcha.)
Aderezo. Pasantía de Mateu Sardá. 27/1/1768
Libro V de Pasantías, fol. 86. AHCB

piocha y un par de cierres para manillas. Curiosamente no se incluye pendientes ni anillo en estos aderezos, posiblemente porque la colección de grabados era más amplia y solo han pervivido unos pocos.

En cambio en los otros grabados de Albini que no forman aderezos, sino colecciones de piezas sueltas, se incluyen lazos –muchos de ellos con cruz–, numerosas variaciones de piochas y pendientes tanto del tipo *pendeloque* como *girandole*.

En relación con la idea expresada anteriormente respecto a los exámenes de maestría de Barcelona, en los aderezos de Albini observamos una gran rigidez y geometría en piezas como los lazos con cruz, los grandes petos y los cierres para manillas. Sin embargo, las piochas adquieren un gran movimiento, aparecen rocallas, aletas y elementos figurativos como flechas, mascarones, turbantes o manos que sostienen una perla aperillada. Al igual que en los ejemplos anteriores existe una ambivalencia de lo naturalista y lo geométrico y rígido, pero el matiz diferenciador y especialmente interesante es que estos diseños datan de 1744. Nos resulta muy intrigante el hecho de que algunos diseños de piezas resultan evidentemente apegados al barroco y en cambio en las piochas se rompen todos estos esquemas y propone algo distinto por completo.

Por otra parte, no hay duda de que formaban aderezos porque así se hace notar con la numeración que presenta cada pieza, del uno al seis. Pero sobre todo porque siempre hay un pequeño elemento decorativo que se repite discretamente, una línea de diseño común que se percibe casi imperceptiblemente o más bien hay que aguzar la vista para encontrar ese elemento común. Creemos que ahí radica gran parte del mérito del diseñador, en que sin ser evidente la unidad de diseño, esa unidad está plasmada tácitamente y el ojo lo percibe con una rapidez y soltura más intuitiva de lo que somos capaces de apreciar analíticamente.

Los aderezos de la Reina María Amalia de Sajonia que recogemos en el presente estudio (Catálogo nº 494 al 507) son los dibujados en la segunda parte de su catálogo de joyas, es decir aquellos que se incorporaron a su joyero a partir de su matrimonio con Carlos III, siendo éste rey de de las Dos Sicilias. En total son diez aderezos formados por hasta cuarenta y cinco piezas de lo más variadas en cuanto a las tipologías que los componen. Si los aderezos



Fig. 5.
Aderezo. Pasantía de Rafael Gorina.
24/10/1768
Libro V de Pasantías, fol. 90. AHCB

de Albini tenía una composición simple y repetitiva –esto es, peto, piocha, pendientes y cierres de manillas–, los aderezos de la Reina son muy diferentes unos de otros. De esta forma encontramos distintos aderezos según su composición, así pues comprenden:

- Collar y pendientes
- Collar, pendientes y cierre de manilla (2 aderezos)
- Collar, pendientes, cierres de manilla y hebillas de zapatos
- Corbata, pendientes, piocha, aigrette
- Collar, pendientes, manillas, piocha, tres aigrettes
- Corbata, pendientes, manillas, dos piochas
- Tres collares, dos pares de pendientes, manillas
- Peto, cuatro broches de manto
- Peto, collar, pendientes, manillas, colgante para collar, tres piochas y un aigrette

Los aderezos demuestran el gusto de su propietaria por todo tipo de piedras preciosas, de modo que encontramos diamantes (*brillantes*, según consta en las notas al margen de los dibujos), esmeraldas, rubíes y topacios de color amarillo y rosa, además de las perlas, por las que parece que sintió predilección a juzgar por la nutrida cantidad de perlas que encontramos en estos dibujos.

En cuanto al estilo podemos observar de forma somera su variedad, pues hallamos piezas de estilo muy naturalista –sobre todo en las piochas y un ramo de pecho especialmente hermoso–, pero también se aprecian algunas piezas en la órbita de Albini, es decir, piezas de apariencia geométrica, con curvas mixtilíneas, preciosistas, con multitud de pequeñas gemas.

No podemos, por el momento, sacar más conclusiones en cuanto al estilo porque, como hemos dicho anteriormente, cada tipo de pieza que integra el aderezo será analizado en el contexto de su propia tipología.

Capítulo VI. El adorno para el cabello:

1. Consideraciones generales

Algo tan natural para una mujer como peinarse con esmero es adornarse el cabello con flores, con cintas o con joyas como diademas, agujas y diversos tipos de prendedores que tenía la función originaria de sujetar el peinado y que se fueron embelleciendo a lo largo de la Historia. Desde mediados del siglo XVII, los ya complicados peinados femeninos se completan con diversos adornos como se puede observar en cualquier retrato femenino de la época, aunque nos gusta detenernos especialmente en los de Velázquez por retratar mujeres reales hasta el detalle[1]. Las damas del pintor sevillano se adornaban el cabello con agujas y lazos de raso o terciopelo de seda. Estos lazos fueron evolucionando hacia mayor sofisticación y por ello se le añadieron cabos metálicos con pedrería que, llegado el siglo XVIII, se convierten en piezas realizadas íntegramente con metales preciosos. El lazo llega ser uno de los motivos decorativos favoritos de la época, de forma que no sólo se usan para el cabello, sino también para collares, broches de pecho, cierres de manillas y sortijas.

Junto a la preponderancia del lazo como motivo decorativo, se imponen las grandes plumas en el peinado, que se prenden con botones. En el siglo XVII, se había usado la *garzota* que es un penacho de plumas enjoyadas con pedrería coloristas que se mezcla con plumas reales, para el sombrero o el turbante. Paralelamente a lo que ocurre con los lazos, también se fue desarrollando la pluma enjoyada como motivo decorativo, bien de forma aislada o bien como complemento a los botones que sirvieron para prender la pluma al peinado o el sombrero.

Los hilos de perlas se utilizaban para adornar el pelo, como lo que vemos en numerosos retratos de María Luisa de Saboya, la primera esposa de Felipe V, muerta en 1714. En algunos retratos lleva una perla aperillada o un botón colgante en el centro del peinado, pues parece ser que tuvo predilección por las perlas a juzgar por los propios retratos. Esta moda de los hilos de perlas debió pasar pronto o ser un estilo personal pues observamos que durante el siglo XVIII el hilo de perlas como adorno del peinado decae dejando paso a las joyas con forma de lazo y las piochas, que fueron las auténticas piezas estrella del siglo.

Las agujas para el peinado eran utilizadas en la Antigüedad tal como demuestra la gran cantidad de objetos de belleza femeninos que aparecen en excavaciones arqueológicas y que llenan las vitrinas de los museos. De

---

[1] HERNÁNDEZ PERERA, Jesús: "Velázquez y las Joyas", *Archivo Español de Arte*, nº 129-132. Tomo 33. Madrid, 1960.
SANZ SERRANO, Mª Jesús: "Las joyas en la pintura de Velázquez", en *Revista Goya*, nº 277-278. Madrid, 2000, pp. 240-251.



Fig. 1.
Corona. Dinastía Ming. China
Museo Británico, Londres

hecho entre las mujeres romanas era fundamental el uso de los *aci crinali*s que son una especie de horquillas para el peinado[2].

Llegado el siglo XVIII, la moda de las pelucas empolvadas y el peinado recogido permitió el uso de agujas de oro y alfileres con un botón o flor en la parte superior. A veces estas agujas presentaban flores o insectos sostenidos por un muelle, para lograr un efecto de movimiento y brillo de las gemas, de ahí que se les llame también *tembladeras* o *tembleques*. Las tembladeras se ponen de moda gracias a Isabel de Farnesio, segunda esposa de Felipe V desde 1714. Las tembladeras, también llamadas tembleques o *alfinetes* en Portugal, son un botón en forma de flor, mariposa o insecto sostenido por un muelle para que se temblara con el movimiento de la cabeza. Se prendía al pelo con una aguja de latón o acero y podía ir esmaltado o engastado. Sabemos que algo muy parecido debió llevarse en torno a las décadas de los setenta en el siglo XVII, conocido por los escritos de la Condesa d´Aulnoy en su *Relación del Viaje de España*[3]: *"Llevan toda la cabeza llena de agujas, con unas pequeñas moscas de diamantes y otras con mariposa, cuyas pedrerías marcan los colores"*.

Por otra parte, Priscilla Muller[4] sitúa su origen en China[5] donde se llevan peinados con flores y pájaros vibrantes como una corona[6] expuesta en el Museo Británico de la Dinastía Ming (1368-1644, Fig. 1) realizada

---

[2] En relación a esto resulta muy interesante la tesis doctoral de Milagrosa Jiménez Melero sobre el arreglo del cabello femenino en la Bética Romana, defendida en 2011 en la Universidad de Cádiz.

[3] D´AULNOY, Marie Catherine: *Relación del viaje de España* [1690], Madrid: Akal, 1986, p. 236.

[4] MULLER, Priscilla: *Jewels in Spain, 1500-1800*. New York: Hispanic Society of América, 1972, p.158.

[5] No hemos hallado ninguna explicación satisfactoria que explique por qué llegaron estas piezas chinas a influir tanto en la estética de las joyas del siglo XVIII más allá del gusto europeo por lo exótico y el comercio de productos de lujo que desde hacía siglos se venía efectuando. Esta explicación no termina de agotar la multitud de interrogantes que se nos plantean, ¿por qué de China, y no la India o Japón? Y ¿por qué en este momento? La explicación, que es un cajón desastre, de "se puso de moda" es la única que hemos encontrado. Lo cierto es que esperábamos encontrar alguna anécdota con halo de leyenda como la de la cofia llamada *fontange* o *frelange* que veremos más adelante, cuando tratemos sobre estos aditamentos para las cabezas femeninas, pero no ha sido así y no podemos ocultar nuestra decepción.

[6] Corona, número 2002,0521.1 del catálogo del Museo Británico, donada por Giuseppe Eskenazi.

en plata dorada calada y filigrana, está construida como una "jaula", con cabezuelas de flores, perlas llameantes, dragones y fénix, entre las muchas decoraciones adjuntas y engastes de piedras duras.

Los motivos que aparecen en las tembladeras son rosas, mariposas, pájaros y moscas con alas de oro y cuerpo esmaltado. Se llevaba en los extremos de agujas para el cabello, clavado en la peluca o sujetando una redecilla de hilos de oro. Aunque el mismo sistema de sustentar flores o mariposas mediante un vástago de muelle se podía aplicar a los petos o los grandes broches de pecho, como por ejemplo el broche grande del tesoro de la Virgen de Gracia de Carmona, publicado por Sanz Serrano[7].

Paralelamente a las tembladeras, en torno a 1725, Isabel de Farnesio ya había impuesto su exquisito gusto y era una imagen a copiar por todas las mujeres de la realeza española. Por esta razón se empiezan a ver piochas con las que la Reina se hace retratar por Jean Ranc y por Jacinto Meléndez. El nombre de estas piezas deriva de la palabra *pioggia* que en italiano significa lluvia, dado que estas piezas hacían el efecto de brillantes gotas de agua mediante elementos pijantes de diamantes y perlas aperilladas, de mariposas de pedrería y flores sostenidas por muelles, por lo que producía un bonito efecto de movimiento y brillos. Se combinaba con diademas, hilos de perlas y agujas con diamantes. A veces, tiene una apariencia similar a un ramo pecho y se pueden confundir.

Tal es el arraigo que adquiere este tipo de piezas que, a principios de la década de los setenta en el siglo XVIII, era costumbre común entre la incipiente burguesía y entre las familias nobles regalar una piocha en forma de ramo con engastes a las prometidas en matrimonio. Constituyó un adorno habitual y muy valorado entre las grandes damas ya que ninguna se hace retratar sin su piocha.

A partir de la década de los treinta aparece el airón o *aigrette*, en su denominación francesa. El airón es un botón para lucirse solo o para sujetar una pluma de ave o un adorno con forma de pluma, espiga de trigo o ramo de flores. Su diseño se centra en las flores, estrellas u otras formas geométricas similares, junto con cintas, cartones y engastes de piedras o cristales colores. Están realizados en oro o plata con el reverso dorado. Cuando estos botones se acompañan de una pluma enjoyada también se hacen llamar garzota.

En los cuarenta perviven aún las cintas, los cartones, plumas y tipos de engastes de pedrería típicos de la joyería barroca, según los diseños que circulaba por toda Europa gracias a los grabados de Mondon (1750) conservados en la Biblioteca Nacional de París y publicados por Lanllier y Pini[8]. Así como otros grabados conocidos internacionalmente, como los de Albini (1744) y Marcus Gunter (1724). Pero estas afirmaciones

---

[7] SANZ SERRANO, Mª Jesús: *El Tesoro de la Virgen de Gracia de Carmona*, Carmona: Hermandad de Nuestra Señora Santísima Virgen de Gracia, 1990, lámina nº 25.
[8] LANLLIER, Jean; PINI, Marie: *Five Centuries of Jewelry*. New York: Arch Cape Press, 1983.

habrá que someterlas a un estudio más pormenorizado en próximas páginas. Según la bibliografía general, se suele decir que a partir de 1740 aparece la rocalla y la asimetría, rasgos típicamente rococós que se mantendrán hasta la década de los sesenta, pese a que en París se empieza a superar.

Aranda Huete[9] afirma que, a mediados de los cuarenta, la piocha se transforma en un ramo. En ocasiones, se realiza una variación guarnecida con diamantes y piedras de color que se llama de tipo ensaladilla. El reverso se une con tornillos y lleva una aguja para ajustar la piocha al peinado. Al formar parte de un aderezo se crean diseños unitarios junto con el ramo de pecho. En toda Europa se realizaron piochas semejantes. Se complican con troncos con hojas y flores, mariposas, cintas y cartones, con engastes como guarnición. Aunque la piocha estaba destinada a ser lucida en el peinado, algunos investigadores están de acuerdo en que también puede servir para adornar el escote del vestido[10].

Los sombreros se adornan con broches de diamantes y piedras de color con una perla colgante en el siglo XVII. Posteriormente se utilizan trencillos o cintillos. El modelo más habitual es una cinta con un lazo o un botón de pedrería llamada pedrada hasta los años veinte, después es denominado ojal.

En resumen, los ornamentos son muy variados. Además de los citados, igualmente se pueden hallar jaulillas (estructuras puntiagudas), argentería (conjunto de menudencias para el tocado como agujas, chispas y rosas, realizadas en plata), agujas (para el pelo y para sujetar el sombrero), clavos (un botón redondeado con una púa), agujón (igual que la aguja pero con un alfiler más largo), chispas (florecitas distribuidas por el pelo, la palabra proviene de las puntas de diamante con las que se adornaba), rosetas, peinecillos de carey o de oro con esmalte con brillantes, peinetas, horquillas, lágrimas, farolillos, o almendras (piezas pendientes que brillan con el movimiento). En el último tercio del siglo se incrementan los adornos en el pelo, tanto en tamaño como en valor, tal como se aprecia en los retratos de María Luisa de Parma y la Duquesa de Alba.

Los adornos para el cabello de los que hemos tratado hasta ahora ofrecen una visión general sobre la manera de adornar el peinado y recoge en líneas generales el estado de la cuestión respecto a lo que posiblemente fue la realidad de este tipo de joyas. Nos parecen interesantes y dignas de mención las informaciones ofrecidas por otros autores porque vienen a refrendar lo que nosotros podemos encontrar en los dibujos que manejamos. Hemos preferido organizar los distintos tipos de adornos con arreglo a sencillas observaciones de orden

---

[9] ARANDA HUETE, Amelia: *La joyería en la Corte durante el reinado de Felipe V e Isabel de Farnesio*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1999.

[10] ARANDA HUETE, Amelia: *La joyería*… op. cit., p. 34.
SANZ SERRANO, Mª Jesús: «La joyería española del XVII». En *Actas de los Cursos de Verano de la Universidad de Córdoba*. Córdoba, 1986, p. 129.

formal y, por ello, aunque vamos a respetar la terminología de la época y los vamos a designar "piochas", distinguiremos entre aquellas piochas que no llevan pinjantes de aquellas otras que sí los llevan, sabiendo que la terminología alberga algunos matices inexactos dado que la palabra *piocha* implica inevitablemente la presencia de esas gotas enjoyadas o almendrillas colgantes como gotas de agua de lluvia. Pero tampoco podemos llamar a todos los tipos de adornos para el pelo "garzota" o "airón" porque ello implica necesariamente la forma de pluma, de penacho de plumas y, como a continuación veremos, estos adornos adquieren variadas formas más allá de la clásica pluma.

Para cerrar estas consideraciones iniciales, queremos hacer observar que entre las dibujos de joyas de la reina María Amalia de Sajonia, de los que hablamos en un capítulo anterior, encontramos un buen número de piochas (hasta dieciséis) y botones (nueve) para adornarse el peinado. Estas piezas se pueden situar cronológicamente entre 1738, año en que se casó y se le dio la preceptiva dote, y el año de su muerte en 1760. Por lo que las piezas forman un conjunto heterogéneo, oscilando estilísticamente entre el más puro estilo barroco, este momento de transición del Barroco al Rococó y el más puro Rococó.

En nuestro comentario obviaremos aquellas alhajas que aparecen en algunos documentos en los que se mezclan joyas de distintas época –caso del Libro del Joyel de la Virgen de Guadalupe y del catálogo de la reina María Amalia esposa de Carlos III– que por su estética se ajustan a los parámetros típicamente barrocos de geometría, abstracción y sentido estático. Si bien debemos asumir esta discriminación de piezas con cautela ya que hay modelos clásicos, que nunca pasan de moda, como las rosillas de los botones que, mediante una aguja, se colocaban en el peinado.

2. Piochas sin pinjantes

Son piezas de joyería relativamente más sencillas que las piochas descritas anteriormente pues suele componerse de un botón con piedras preciosas engastadas con apariencia de rosilla, flor o estrella. En algunas obras consultadas se utilizan los términos airón o *aigrette* (en francés) como sinónimos. Si bien, el airón o garzota propiamente dicho presenta elementos que imitan a las plumas de aves.

Entre todos los dibujos de joyas que manejamos hemos encontrado una mínima cantidad de este tipo de joyas, pues hemos contado tan sólo diecinueve ejemplos, siendo casi todos pertenecientes al catálogo de joyas de la reina María Amalia de Sajonia, salvo dos ejemplares de Albini y uno que parece que los libros de exámenes de plateros de Valencia. Este aspecto es realmente interesante por la cronología de los dibujos de lo que hablamos, es decir, sabemos que los dibujos de la reina Amalia datan de entre 1737 a 1759, los de Albini se publicaron en 1744, y el examen de Valencia al que nos referimos se fecha 1784. Por lo que la conclusión es

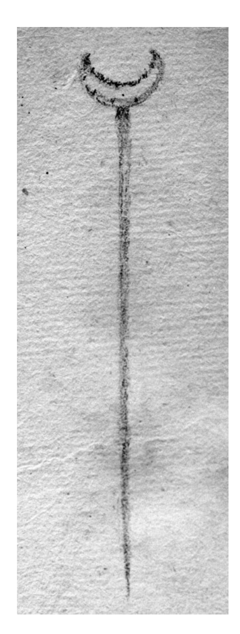


Fig. 2.
Clavo para el pelo. Antonio Gontier (doc. 1784-1793). 24/III/1784.
A.H.M.V. Plateros. Caja 17. Libro de Dibujos. 1752-1882. f. 108v.s

clara: las grandes piochas, es decir, adornos con lágrimas colgantes y la variante de los ramos, ganan la partida a los estas pequeñas piochas en cantidad, y en extensión en el tiempo, dado que las piochas fueron utilizadas prácticamente durante un siglo entero, desde que las introdujo Isabel de Farnesio en la década de los veinte hasta casi el final del siglo. En la última década del siglo XVIII no sólo veremos piochas sino también la novedad de las flechas enjoyadas, se combinan los modelos tradicionales con las nuevas modas. Prueba de la convivencia de ambas tendencias las vemos en los retratos que Goya realizó a las infantas de España.

En cuanto a los ejemplos concreto que hemos señalados, las joyas de la Reina María Amalia y los otros dibujos, nos parece que se diferencia claramente dos líneas de diseño: la primera de ellas, naturalista, consistente en flores que quieren parecen reales, con formas blandas que buscan efectos de movimiento en la ejecución de los pétalos o la manera de curvas los tallos. En segundo lugar, y como contraposición, se observa serie de piezas con formas geométricas bastante más variadas en cuanto a su forma, que conforma la segunda línea de diseño o tendencia a la que hemos aludido. Así pues podemos concretar:

A) Tendencia naturalista: Si el estilo rococó se asocia con frecuencia al naturalismo, en este caso encontramos muy escasos ejemplos de piochas sin pinjantes de aspecto naturalista. De hecho, estos diseños son muy poco variados y se ciñen, básicamente, a flores, ramitos de flores y un sólo ejemplo de una aguja para el peinado (o clavo) con una media luna.

El ejemplo del adorno de la media luna, casi anecdótico, se encuentra en los libros de exámenes de Valencia. Es el examen de Antonio Gontier[11] realizado en 1784 y representa una aguja para el cabello con la medialuna guarnecida de diamantes (Fig. 2).

---

[11] Archivo Valencia, Plateros. Caja 17. Libro de Dibujos, f. 218 v.
COTS MORATÓ, Francisco: *El examen de maestría en el arte de plateros de Valencia (1505- 1882)*. Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 2004: ficha 468.

Cuatro son los airones con forma de ramitos de flores y pertenecen al segundo catálogo de joyas de la reina María Amalia de Sajonia. Son piezas relativamente sencillas. La primera la encontramos en el dibujo catalogado como N-VII, es el tercero de la primera columna. Representa un ramito vertical[12] compuesto por una flor grande que es una especie de rosilla con todas gemas de igual tamaño, al que se une un tallo en forma de sigma de la que surgen dos florecitas pequeñas. Estas flores se componen de una rosilla de chispas de diamantes, la otra es un diamante solitario. Aparecen brotes y hojitas lanceoladas minúsculas.

Encontrados dos ramitos sin piezas pinjantes entre el catálogo de joyas de la Reina María Amalia[13]. Aunque en el propio documento se refiere a estas piezas como *piochas*[14], no como "ramo" o "airón". Los designan "piocha" a pesar de no presentar elementos que podamos identificar con farolillos o algún otro elemento pinjante o de tembladera. La libertad con la que se usan los términos referidos al tipo de joya y, en consecuencia, al uso que se podía hacer de ella introduce un elemento más de complicación a la hora de clasificar las piezas, pero consideramos que aunque en el documento se hable de "piocha" responde al hecho de que era algo propio del lenguaje común de cada época. En todo caso, el documento parece querer incidir en el hecho de que eran ramos específicamente para el cabello, no para el escote del vestido, aunque no representa la aguja con la que debía sostenerse al peinado.

La descripción de ambos ejemplares es en cierto modo similar, al tratarse de sendas ramitas en disposición horizontal con flores y hojas menudas. Una de ellas presenta una gran flor en el extremo izquierdo realizado mediante una rosilla de varias orlas y conjugando los calibres de las gemas. El otro ramito presenta tres flores, siendo la mayor la que se sitúa en el extremo derecho. En nuestra opinión este aspecto de colocar la flor mayor en uno u otro extremo de la pieza tiene la intención de propiciar que la pieza destaque más a un lado determinado del peinado. Es decir que la primera estaría destinada a situarse en el lado izquierdo de la cabeza y la segunda en el lado derecho, de forma que la flor principal quede más cerca de la cara y así se embellecen las facciones de la dama.

El cuarto ejemplo, es un ramito[15] en disposición horizontal con una gran flor compuesta por perla rodeada de pétalos helicoidales. Presenta ramas a ambos lados con numerosas y minúsculas hojas lanceoladas, posiblemente de oro cincelado. El aspecto general es de gran naturalismo, absolutamente alejado de patrones geométricos y rígidos.

---

[12] Catálogo Joyas María Amalia de Sajonia: II-1055, AGP: N-VII, aigrette nº 2. (Ver Vol. II, Catálogo nº 498).
[13] Catálogo Joyas María Amalia de Sajonia: II-1055, AGP: N-XIII, aigrette nº 1 y nº 2. Ver Vol. II, Catálogo nº 503.
[14] *Todo esto subsiste pero mudado todo (…) y de las dos piochas demostradas sólo una mayor*. Es decir que la pequeña, la nº 1 de N-IX ya había sido regalada o desmontada en tiempos de la muerte de la Reina.
[15] Catálogo Joyas María Amalia de Sajonia: II-1055, AGP: N-XIII, aigrette nº 1. Ver Vol. II, Catálogo nº 503.

B) Tendencia geométrica: es mucho más variada que la anterior pues aparecen piezas con forma de estrella, de figuras geométricas simples como hexágonos o cuadrado, composiciones geométricas abstractas bastante complicadas con esquemas compositivos en base a una "V" o la sigma. Por último, encontramos algún ejemplo de interpretación muy geométrica y desnaturalizada de lo que podríamos asemejar a una flor. Estas cuatro variedades son:

1. Piochas sin pinjantes geométricas con forma de estrella[16]: formados por un botón en torno al que se desarrollan rayos de gemas medianas de talla perilla o chispas de diamantes, o bien pétalos almendrados –en estos casos se asemejan a un girasol–, o incluso rosillas de pequeño tamaño, con puntas de diamantes entre ellas. El botón central puede estar compuesto por una gran perla central, una rosilla o una gran piedra preciosa de tallar circular. El resultado final es muy similar entre unos y otros.

2. Piochas sin pinjantes geométricas de figuras simples como hexágono[17] o cuadrado[18]: son grandes botones compuestos por un elemento central como una rosilla central o una gran gema de talla esmeralda, rodeada por una orla hipertrofiada. Esta orla se configura mediante una serie de rosillas menores –hasta diez- o bien mediante un marco de ces y piedras engastadas, muy cercano al lenguaje barroco.

3. Piochas sin pinjantes geométricas de composiciones abstractas complicadas con esquemas compositivos en base a una estructura en forma de *uve*[19] o sigma[20]. A esta base estructural se añaden diversos engastes aislados con gemas de talla cojín, brillante o puntas de diamantes. Se unen al conjunto almendrillas pinjantes de distintos tamaños, palmas o plumas en la parte superior. De forma casi imperceptible el efecto de complicación y movimientos se ve favorecido por la aparición de bordes similar a perfil de rocalla en el elemento central que configura la estructura, es decir la *V* o la *S*. Esta combinación de elementos produce un resultado abstracto y asimétrico, de ahí quizá la dificultad para visualizar mentalmente una pieza de estas características y que, por ello, creemos que representan bien el espíritu de esta tendencia de diseño.

4. Piochas sin pinjantes geométricas semejante a una flor. De este tipo de diseño tan sólo hemos encontrado un dibujo[21] pero no excluye la posibilidad de que en su momento existiera más cantidad de ejemplares similares. Se semeja a una flor aunque estrictamente es un marco de diamantes festoneado en torno a una gran perla con

---

[16] Son las piezas contenidas en Catálogo Joyas María Amalia de Sajonia: II-1055, AGP: N-VII, aigrette nº 1; N-VII, aigrette nº 3.; N-VII, aigrette nº 7 (Ver Vol. II, Catálogo nº 498).
Así como N-XIII, aigrette nº 3 (Ver Vol. II, Catálogo nº 503).
[17] Catálogo Joyas María Amalia de Sajonia: II-1055, AGP: N-VII, aigrette nº 5 (Ver Vol. II, Catálogo nº 498).
[18] Catálogo Joyas María Amalia de Sajonia: II-1055, AGP: N-XVI- aigrette nº 1 y aigrette nº 2 (Ver Vol. II, Catálogo nº 506)
[19] Catálogo Joyas María Amalia de Sajonia: II-1055, AGP: N-VIII (Ver Vol. II, Catálogo nº 499).
[20] Planes, Albini, BN invent/26026. (Ver Vol. II, Catálogo nº 484).
[21] Catálogo Joyas María Amalia de Sajonia: RB, II-1055: N-XIII, en el ángulo inferior izquierdo (Ver Vol. II, Catálogo nº 503).

orla circular de diamantes. Las curvas del festón pueden parecer pétalos, pero están calados y en sus vértices aparecen chispas de diamantes que potencia el efecto de flor. Es ésta una pieza visualmente muy sencilla, no se aprecian ninguno de los elementos típicamente barrocos pues no hay hojarasca bulbosa, ni tampoco rococós pues no presenta ni rocalla, ni decoración vegetal menuda, ni asimetría, que son los elementos paradigmáticos de ambos estilos. Por ello se han de aplicar quizá otros parámetros que nos indiquen su modernidad estilística. Posiblemente este efecto de modernidad viene proporcionado, junto con la ausencia de estos elementos ya citados, por el tipo de montura que se hizo de los diamantes en los marcos –la orla circular y el festón– pues parece cuajada de pequeños diamantes. Este quizá sea un elemento clave para juzgar el Rococó: los avances técnicos en cuanto a la talla de las gemas proporcionan un mejor aprovechamiento de las piedras, se saca partido a las pequeñas gemas que pueden ser talladas con buenos resultados y, por tanto, han de ser montadas de maneras novedosas –no ya embutiendo la gema en boquillas sino con monturas al aire– que darán como resultado el efecto que apreciamos en esta pieza y, como decimos, no tiene una filiación barroca. Por todo esto, habría que considerar como un elemento característico del Rococó el hecho de que el mejor aprovechamiento de las posibilidades de las gemas hacen que éstas no necesiten tantos aditamentos, se simplifica el diseño porque los materiales ya son de por sí hermosos. Si bien, la idea de "simplificación" parece paradójico y contradictorio con la esencia misma del Rococó, pero no como preludio de lo que será el Neoclásico. Así que creemos que esta pieza, como otras que irán apareciendo poco a poco, ha de entenderse como una prefiguración del espíritu neoclásico.

3. Piochas

Las piochas son un tipo de joya femenina para el cabello que sirve para adornar el cabello, o como dispositivo para sujetar una pluma de ave al peinado. Se presentan en forma de pluma enjoyada, de ramo de flores o, incluso en forma de flecha. Se añaden colgantes en forma de lágrima, llamados almendras o farolillos, que proporcionan brillo y movimiento a la pieza, de ahí su nombre, según hemos explicado en la introducción del capítulo.

Son piezas imprescindibles en el joyero de las damas de la alta aristocracia, tal como se infiere de la escasez de piochas que aparecen en los documentos consultados relativos a testamentarías y entregas de dotes[22] que, bajo nuestro punto de vista, representan un muestreo general de toda la sociedad. Encontramos numerosos

[22] En los documentos protocolares consultados tan sólo aparecen dos ejemplares. En uno de ellos la referencia literal es a una *pluma para la cabeza*, en la entrega de dote de Dña. Ana de Almoriña Caro a D. Francisco Montero. A.H.P.S. Sección Protocolos Notariales. Oficio 3, año 1763, Leg 1897, p 178. En otro se cita "un temblequito a especie de porcelana con una chispita de diamante", A.H.P.S. Sección Protocolos Notariales. Oficio 1, año 1775, Leg. 749, p. 321.

ejemplos entre los dibujos de la época, la mayoría de ellos pertenecientes a los diseños de Albini y a la colección de la reina María Amalia de Sajonia, pero también se encuentran algunos en el Segundo Libro de Exámenes del Oro de la corporación de plateros de Sevilla, además de sendos ejemplares aislados en el llamado Libro del Joyel de Guadalupe y el los Libros e Pasantías de Barcelona.

Las piochas se pueden clasificar de manera esquemática en las siguientes categorías formales, que a continuación se desarrollarán:
1. Piochas con estructura en forma de sigma
2. Piochas compuestas por elementos figurativos
3. Piochas en forma de ramo
4. Piochas con forma de penacho de plumas. Dentro de esta última encontramos dos variedades:
4a. con lazo
4b. con estructura en forma de V

1. Piochas con estructura en forma de sigma

Al tratar sobre los aderezos se trató de forma sucinta sobre algunas de las numerosísimas piochas diseñadas por Albini. Por ser los más antiguos –dentro de los márgenes cronológicos de este estudio– nos detendremos a continuación a analizar en primer lugar las piezas de este autor. Entre los primeros dibujos de adornos para el pelo en estilo rococó se encuentran las piochas de Albini, realizadas muy a comienzos de la década de los cincuenta o poco antes, y los dibujos del Segundo Libro de Exámenes de platería del Oro de Sevilla, cuya ejecución data de 1754.

Dicho esto, hay que reconocer que las piochas de Albini[23] son todas bastante similares entre sí, caracterizándose todas ellas por una gran abstracción y asimetría. Si bien, también es importante remarcar que este tipo de joya, la piocha, representa la creación más genuina de su autor, en la que menos referencias ajenas se perciben. Albini crea su propio tipo de piocha y lo recrea una y otra vez, hasta agotar las posibilidades, de ahí que resulte complicado encontrar otros ejemplares que guarden alguna similitud, ya sean conservados materialmente, reflejados en algún retrato pictórico o dibujo de examen.

En general, son piezas de difícil descripción por las apariencias abstractas y complicadas que adquieren,

---

[23] Encontramos numerosas piochas en los grabados BN Invent. /26026 (Ver Catálogo nº 484), Invent. /25977(Ver Catálogo nº 487), Invent. /26654(Ver Catálogo nº 490), Invent. /26655 (Ver Catálogo nº 491), Invent. /26656 (Ver Catálogo nº 492), Invent. /26657(Ver Catálogo nº 493).

si bien entre todos los elementos que componen la piocha se percibe claramente una estructura básica en forma de sigma, que definirá un tipo de piocha. Sobre esta sigma básica se articularán los demás componentes decorativos. Dicha decoración es muy rica y se aprecian elementos tales como piedras preciosas engastadas de una en una, de diversos tamaños y que salpican la joya, o gemas de cierto tamaño, con talla cuadrada colocada como si fuera un rombo. La estructura en forma de *ese* –que también aparece invertida– permite colocar un farolillo otorgando a la pieza un peso lateral.

Se completa el conjunto con alguna flecha, aletas o alas de murciélago salpicadas de chispas de piedras preciosas, cintas entrelazadas, filigrana de *ces*, mascaras, junto con plumas o rayos. Se diferencian unas de otras solamente al verlas reunidas, pues son piezas muy similares entre sí. Tienen, asimismo, en común la gran gema inferior de la que surge toda la composición de plumas y otros elementos abstractos así como de las lágrimas colgantes y otras piedras menores.

La aparición de filigrana con contrapuntas revela su apego a modelos típicamente barrocos, mientras que la ruptura de la simetría muestra el deseo de evolución de la joya de estos momentos. Así mismo, la aparición de flechas es un elemento muy frecuente en la joyería neoclásica, por lo que se van avanzando algunos aspectos muy innovadores para la época.

El repertorio de piochas es pues limitado en cuanto a variedades estructurales, pero basta observar los grabados para ver las posibilidades de combinaciones casi infinitas que permitía este sistema -suponemos que habría más modelos en las estampas que se han perdido-. Este modo de hacer de Albini permite además la libre interpretación del los maestros plateros que tomasen como inspiración estos diseños.

En el Segundo Libro de joyas de Sevilla (1754) aparecen dos piochas propuestas para examen. Se trata del dibujo nº 5 y el nº 13. El número 5 (Catálogo nº 459) consta en los exámenes como "pluma". Es típicamente rococó, por su estructura asimétrica en forma de sigma. Presenta un núcleo inferior en el que se mezclan desordenadamente piedras preciosas –diversos tamaños y muy facetadas–, con una especie de aleta de pez y cintas. Sobre este núcleo aparece un nuevo despliegue de grandes gemas y farolillos.

Tiene un diseño muy abstracto que nos hizo sospechar sobre un posible parentesco con algunas de las piochas de diseñadas por Albini y, de hecho, hemos podido constatar que el dibujo nº 5 del Segundo Libro de Oro de Sevilla (Fig. 3) es una reproducción fidedigna de una piocha que aparece en la esquina inferior izquierda de la lámina BN Invent./26657 diseñada por Albini en 1744 (Catálogo nº 493, Fig. 4).

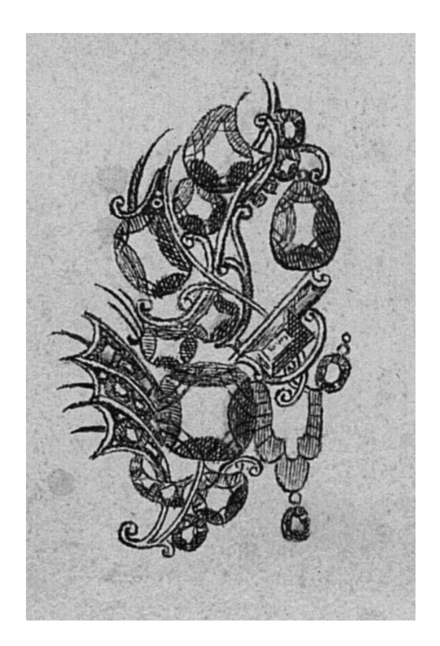




Fig. 3. (izq.)
Piocha. Juan de Abila. 1755
AGAS Libro II de Oro, nº 5.

Fig. 4. (dcha.)
Piocha. Dº Ms. Albini. 1744
BNE Invent 26657

2. Piochas compuestas por elementos figurativos

Al igual que es la categoría de piochas anteriormente descritas este tipo se aparece entre los diseños de joyas para el cabello diseñadas por Albini, uno más en el catálogo de joyas de la reina María Amalia de Sajonia y un par de piochas de aquellos diseños encargados a un platero anónimo de París por el rey Carlos III con motivo de la boda de la infanta María Luisa, fechados en el 23 de mayo de 1763. No presentan un esquema básico previo de composición sobre el que encajar los elementos decorativos, sino que este tipo de piochas es una composición de elementos que se configura prescindiendo de un patrón organizativo previo. Con esta descripción se puede pensar que es una acumulación desordenada de elementos, pero en la práctica estas piezas resultan admirablemente armoniosas. Otra peculiaridad significativa es que estos elementos son siempre objetos figurativos en torno a una temática: arabesca, animal, teatral, caza de tigre y castrense. Los temas son muy limitados puesto que aparecen pocas piochas de este tipo entre los grabados de Albini que se han podido conservar en la Biblioteca Nacional de Madrid, así como el citado de 1763. No tenemos constancia de que este tipo de piochas tuviera mayor repercusión más allá de esta colección de grabados, no conocemos dibujos de exámenes similares ni piezas que se hayan conservado, pero por los discretos efectos de sombreado y por la imaginación y naturalismo que presentan pensamos que bien pudieron estar destinados a ser materializados mediante la técnica llamada "ensaladilla", es decir, incluyendo gran número de gemas de colores que otorga viveza y realismo a la pieza.

El primero de estos diseños[24], al que nos hemos referido como de tema arabesco presenta una gran turbante que centra la composición en torno al que se muestran un carcaj y una espada de tajo corvado (de tipo alfanje o cimitarra), junto con una media luna, plumas, y un pequeño lazo con pinjante.

---

[24] BN Madrid Invent/ 26.343. Debajo indica "2" en alusión al aderezo con el que forma conjunto. Ver Catálogo nº 485.

A la segunda[25] de estas piochas le hemos asignado como tema el teatro pues muestra una máscara con una oreja de la que pende una gema aperillada y un sombrero, que se completa con una cinta, plumas y una flecha. Bien podría representar una máscara de carnaval, aunque entonces la flecha no parece encajar mucho. En todo caso estas observaciones son más bien anecdóticas puesto que lo realmente interesante, y a nuestro modo de ver meritorio, es la capacidad de evocación con un número muy limitado de elementos figurativos. Otro de los diseños de este tipo de piochas en forma de composición figurativa representa la caza del tigre[26]. Consideramos que es un tema muy del gusto rococó por lo exótico y sugerente que resulta. La figura central del diseño lo ocupa la cabeza de un felino, rodeado de elementos abstractos como cintas, aletas y plumas, al que se le suman una trompeta y un tambor, banderas y flechas propios del tipo de cinegética que de forma casi legendaria practicaban los reyes persas.

Para terminar con la colección de piochas de Albini, encontramos el cuarto ejemplar, de tema castrense[27], es una composición con una cabeza masculina con casco con penacho de plumas como elemento central. Alrededor aparecen una espada, cintas y una gran gema pinjante. Del mismo modo que demás diseños de composición elementos figurativos demuestra gran creatividad y originalidad, pero con la peculiaridad de que de claramente va a prefigurar el futuro neoclasicismo en el campo de la joyería, que gustará de la parafernalia bélica en los motivos decorativos.

En el catálogo de joyas de la reina María Amalia de Sajonia, de autor anónimo y realizado antes 1759, se encuentra una bella y colorista piocha[28] con hechura de rama vertical, sin tallos, sostenida por un negrito. Le cuelgan cinco gemas con talla pera en el lado izquierdo que son topacios o turmalinas de diversos colores: rosa, amarillo y azul. En el otro lado, del eje vertical se encuentran tres gemas de talla cojín que también juegan con los colores, un diamante y dos gemas de color verde y amarillo. Es una pieza muy colorista y de estilo Rococó por su asimetría, movimiento, su gusto por el exotismo en la introducción de la figurilla del negrito que pudo estar esmaltado.

Uno de los ejemplares de Carlos III[29], se describe como una piocha con núcleo inferior en forma de cisne elaborado con realismo, tras el cual se extiende una vegetación de juncos con sus correspondientes hojas y

---

[25] BN Madrid Invent/ 26.344. Debajo indica "4" en alusión al aderezo con el que forma conjunto. Ver Catálogo nº 486.
[26] BN Madrid Invent/ 26.344. Debajo indica "5" en alusión al aderezo con el que forma conjunto. Ver Catálogo nº 486.
[27] BN Madrid Invent/ 26.344. Debajo indica "6" en alusión al aderezo con el que forma conjunto. Ver Catálogo nº 486.
[28] RB. II-1055, N-VII, nº 11. Ver Catálogo nº 498.
[29] AGP. Sec. Histórica. Caja 40, 23 de mayo de 1763. Diseños de joyería encargadas por Carlos III, remitidas desde París por el embajador Llovera. P00008433. Ver Catálogo nº 475.
Ápud ARANDA HUETE, Amelia: *La joyería en la Corte durante el reinado de Felipe V e Isabel de Farnesio*. [Tesis]. Madrid: Universidad Complutense, 1999, pp. 153-154.

flores. Es una pieza increíblemente realista, bella y original por la novedad de incluir elementos tan realistas. Suponemos que pudo estar realizado en esmalte transparente como aquel de la Virgen del Pilar guardado en Museo Victoria y Alberto de Londres[30]. Supone una pieza claramente rococó, nada tiene que ver con el Barroco, sobrepasado, ni con el Neoclasicismo, aún por llegar. No podemos por menos que hacer hincapié en la singularidad de esta pieza. Consignado como *nº 3* puesto que formaba parte de un aderezo.

El otro ejemplar de esta misma colección[31] nos genera ciertas dudas en cuanto a su clasificación, puesto que bien podría catalogarse como una de las piochas con palmetas y esquema en V, el núcleo de la pieza es una escarapela dibujada con gran perfección realista –cuyo nudo la compone una perla consignada como "A"–, así como las flores de cinco pétalos. De este núcleo surgen hacia arriba un penacho de plumas abstractas así como una gran hoja de aspecto carnoso, alargada, de la que penden tres perlas aperilladas, consignadas con las letras "B" y "C".

Parece que este tipo de piochas no encuentra eco en su propia época o si se realizaron joyas similares no han llegado a nuestros días. Las piezas de Albini una vez más nos resultan sorprendentes pues oscilan desde el más clásico barroquismo al más puro espíritu rococó a la vez que avanza rasgos propios del neoclásico. Por ello pensamos que debió ser un maestro muy versado en su oficio, con un profundo conocimiento de la joyería de su tiempo pero también del Renacimiento italiano, cuando las joyas incluyen ingredientes figurativos. El hecho de que encontremos piochas con elementos figurativos en colecciones tan diversas nos hace pensar que quizá este tipo de diseños estuvo algo más extendido en Europa que en España.

3. Piochas en forma de ramo

Las piochas con forma de ramo son tan populares como cabría esperar pues es un tipo de joya que debía favorecer mucho, dado quee no hay nada más natural que adornarse el cabello con flores. Así que convertir los ramilletes de flores en una pieza de joyería resulta un paso natural, como de forma paralela ocurrió con los lazos con los que se adornaban los vestidos en el siglo XVII.

Este tipo de joyas aparecen en el catálogo de joyas de la Reina María Amalia de Sajonia, en el Libro de Joyas de Guadalupe y en las Pasantías de Barcelona. En las dos últimas colecciones citadas tan solo aparece un ramo en cada una. En cambio la Reina Maria Amalia llegó a contar con siete piezas de este tipo, a las que se

[30] V&A Museum number: 319-1870. http://collections.vam.ac.uk/item/O72655/spray-ornament-unknown/

[31] AGP Sec. Histórica. Caja 40, 23 de mayo de 1763. Diseños de joyería encargadas por Carlos III, remitidas desde París por el embajador Llovera. P00008432. Ver Catálogo nº 474.

unen otros dos pequeños ramos sin pinjantes que ya vimos anteriormente en su correspondiente apartado.

Su descripción, en términos generales, es bien sencilla puesto que se configura como una pieza semejante a un ramo de flores o ramas de aspecto naturalista más o menos conseguido, en disposición vertical u horizontal, adornado con flores, hojas o frutos en forma de pinjantes. La disposición horizontal o vertical de la piocha está determinada de antemano, no es posible lucirla en un sentido u otro porque el efecto de los pinjantes así lo determinan. Dicho esto, no hay grandes diferencias entre una y otra disposición pero simplemente por mantener un orden discursivo vamos a analizar las piochas verticales en primer lugar.

En el Libro de Joyas de Guadalupe[32] (ver Catálogo nº 508) aparece una piocha realizada con seguridad en Córdoba, muy atractiva por su colorido. Debió ser una pieza de buena factura a juzgar por el comentario final de la cartela que acompaña este dibujo, donde se dice que *lo que se advierte en la pedrería de esta joya es que es muy brillante*.

En torno a una rama vertical en forma de *ce*, se organiza un esquema compositivo bastante sencillo. De esta rama emergen otras dos ramas curvas menores, hacia la izquierda. De una de ellas, cuelga una esmeralda aperillada a modo de pinjante, y un tembleque con apariencia de pajarito sostenido por un muelle. El hueco central de la rama mayor –en forma de *ce*, como hemos dicho– lo ocupa una gran flor de cinco grandes pétalos de diamantes con otros pétalos menores de espinelas, esmeraldas y un gran topacio en el centro. Se completa la composición con un ave sobre un muelle a modo de tembleque en la parte superior y con una guirnalda de flores en la parte inferior y otras hojitas que salpican la pieza. Se añade una aguja que servía para fijar la alhaja en el cabello. El estilo asimétrico, colorista y lleno de gusto por los elementos naturales nos remite a fechas en torno a 1760.

La pieza está cuajada de chispas de diamantes, que hacen un total de sesenta y cuatro, junto con once esmeraldas, veintinueve espinelas y un topacio. Destaca no sólo el brillo de la joya, sino también la asimetría y delicadeza. El tembleque del pájaro y el pinjante dotaba a la pieza de un gracioso movimiento, que se identifica con los parámetros de la joyería de estilo rococó. Esta joya fue ofrecida a la Virgen por Dña. Francisca Vargas y Carvajal, esposa de Don José Armenta quien declaró que la joya costó 25 doblones.

El quinto libro de Pasantías (Catálogo nº 16) de Barcelona recoge una pieza muy peculiar ya que es la única piocha que se presentó al examen de Pasantía durante la segunda mitad del siglo XVIII. Fue realizada en 1765 por Antón Marlet[33]. Se trata de una piocha en forma de ramo de diamantes y disposición vertical, con un

[32] Libro de Joyas de Ntra. Sra. Santa María de Guadalupe (B.M.G.) Fol. 12r, nº1.
[33] Antón Marlet. Piocha. 23/XII/1765. AHCB. Sección Plateros. Pasantías V. Fol. 74r.

vástago central en forma de suave sigma, del que surgen ramas secundarias, con flores naturalista y hojas pequeñas y delicadas. Es una joya de exquisito gusto, asimétrica, calada y con pedrería de un solo color.

El examen demuestra un alto dominio de la técnica del dibujo y la acuarela. Se muestra la alhaja sostenida por un payaso de cara negra y traje ajustado de rombos rojos y amarillos. El dibujo presenta un marco vegetal, de hojas carnosas con curvas y roleos, separada por un entablamento del resto del dibujo aparece una cartela. Esta es una peculiaridad de los dibujos de Pasantías barceloneses en los que se cuidad el dibujo hasta el extremo de adornar el diseño de la pieza con florituras y marcos que en algunos casos llega incluso a superar al propio dibujo de la joya. Aunque este no sea el caso.

Es importante reseñar es la única piocha que se dibujó en los exámenes de Pasantías de Barcelona, con toda probabilidad porque los materiales era aportados por el aspirante y realizar una pieza con tantas gemas suponía un coste muy considerable, al que había que añadir, no lo olvidemos, el coste de las tasas de examen preceptivas. Hemos encontrado un ejemplar muy similar que a continuación trataremos.

Todas las piochas con forma de ramo que vamos a analizar a partir de este momento están dibujadas en el segundo libro del Catálogo de Joyas de la Reina María Amalia de Sajonia. En primer lugar, para continuar con el orden establecido de forma más o menos aleatoria, veremos los ramos verticales y después los horizontales. Entre las piezas de la Reina María Amalia de Sajonia encontramos cinco ejemplos más de piochas en forma de ramas verticales. Una de ellas[34] se decora con once almendrillas que penden como pesados frutos abstractos que hacen inclinarse la rama hacia un lado. El uso de los pinjantes resulta excesivo, recargado y, al mismo tiempo, vistoso, sin embargo el resultado final es extraño, poco elegante fruto de un diseño un tanto errático entre la abstracción de las gemas aperilladas (frutos sin flores, sin brotes) y el naturalismo que parece querer transmitir mediante el recurso de hacer inclinar los soportes de las almendrillas hacia la derecha. Esta piocha nos recuerda mucho a la del examen de Pasantía de Antón Marlet (Catálogo nº 16), de que la que hablamos antes pero a diferencia del diseño del catalán resulta muy masiva. La pieza de María Amalia se diseñó antes de 1760 –año de su fallecimiento– y la de Marlet en 1765. Es lógico pensar que nos encontramos ante un ejemplo gráfico de la evolución del estilo dentro de la segunda mitad del XVIII, siendo la piocha de Amalia uno de los ejemplo de esos primeros pasos del Rococó que terminó cuajando y encontrando su propio lenguaje y estilo unos años más adelante.

Estos dos últimos ramos vistos presentan cuatro características básicas que se van a repetir en piezas posteriores, durante el siglo XIX que son: el sentido vertical, el aspecto naturalista de la vegetación, el uso de piedras blancas, el carácter ligero y transparente de la pieza en conjunto. Estas características se repiten en ramos del siglo XIX conservados en el Museo Victoria y Alberto de Londres[35].

[34] Catálogo Joyas María Amalia de Sajonia. RB. II- 1055 N-VII, nº 1. Ver Catálogo nº 498.
[35] V&A Museum no. M.115-1951, M.140C-1951, M.140D-1951, M.140E-1951, M.140F-1951, M.140-1951 y M.116-1951.

Retomando la ambivalencia entre lo naturalista y lo abstracto del gusto o de la moda del momento, destaca por su originalidad una pequeña piocha[36] claramente abstracta que encontramos en la misma hoja que el ejemplo anterior. Es una piocha compuesta por un vástago vertical apenas perceptible pues está tapado por cuatro gemas de talla perilla que casi se solapan unas a otras. Están colocadas en el lado izquierdo del vástago. Casi alineadas con los tres pinjantes superiores, al otro lado del vástago, hay tres gemas de talla cojín dispuestas como rombos. Debajo de este conjunto se sitúa otra gema de talla marquesa. El metal prácticamente no se ve ni en las monturas de las gemas ni en el vástago. Es una pieza muy limpia en las formas y muy abstracta que, en nuestra opinión, quizá debió lucirse entremezclada con un complicado peinado para que sólo se percibieran unos reflejos en el cabello.

En contraposición con las abstracción de estas piochas verticales que aparecen en entre los dibujos de joyas de la reina María Amalia de Sajonia, se encuentran en el mismo catálogo de dibujos otras piochas verticales de carácter marcadamente naturalista. Tal es el caso de otra pieza[37] que, aunque en sus características básicas sea similar a los ejemplos descritos anteriormente –un ramo vertical–, su diseño difiere enormemente. Se presenta un vástago en forma de S del que nacen brotes, pequeñas flores, y un único gran pinjante en forma de rosilla de una sola orla almendrada. Este ramito de flores se recoge con un lazo muy delgado y de aspecto blando con una gran rosilla en función de nudo. Parece que más que un diseño de una joya estuviésemos describiendo un ramo de flores de verdad por que el aspecto naturalista de la pieza así lo requiere. Toda la pieza está engastada de gemas menudas entre las que destacan dos granes piedras en el pinjante y el nudo del lazo.

El que nos parece el mejor de los ramos verticales de la colección de la reina María Amalia lo encontramos en el folio N-XII. Se trata de un enorme ramo naturalista vertical atado con lazo de aspecto blando[38]. Posiblemente las ramas eran esmaltadas y culminan en numerosas flores, entre las que destaca una de gran tamaño. Esta gran flor está conformada por varias rosillas para cada uno de los pétalos. Las flores menores presentan gemas talla marquesa en función de pétalos. Completan el conjuntos quince farolillos de perlas aperilladas. A pesar de la excesiva cantidad de pinjantes, la pieza resulta bastante transparente y airosa, en la línea del Rococó más delicado y naturalista. Es, repetimos, una pieza excepcional no solo por su tamaño –puesto que entendemos que guarda proporción con el resto de piezas dibujadas en el mismo folio– sino por su belleza y equilibrio. Por ello mismo, pensamos que posiblemente este ramo bien pudiera estar destinado a lucirse no en el cabello sino en el escote del vestido. Sin embargo, dado que no hay anotaciones[39] al margen que especifique su uso no podemos determinarlo con exactitud.

---

[36] Catálogo Joyas María Amalia de Sajonia. RB, II- 1055 N-VII nº 5. Ver Catálogo nº 498.
[37] Catálogo Joyas María Amalia de Sajonia. RB, II- 1055 N- XIV nº 2. Ver Catálogo nº 504.
[38] Catálogo Joyas María Amalia de Sajonia. RB, II- 1055, N-XII. Ver Catálogo nº 503
[39] la anotación junto a la pieza dice: *Este existe con una perla grande que regaló (según se dice) el Rey de Polò* [Polonia].



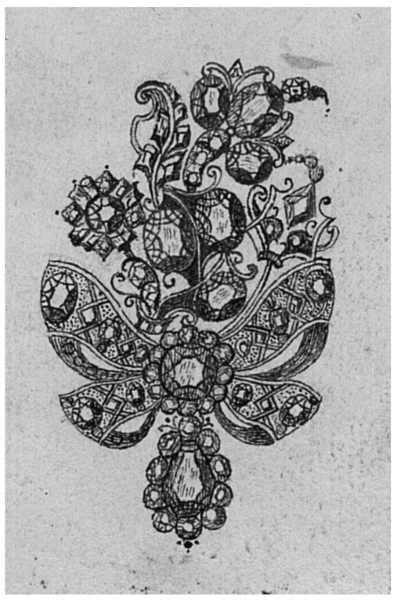


Fig. 5. (izq.)
Piocha. Detalle. Albini. 1744
BNE Invent/26.343 Piocha 3

Fig. 6. (dcha.)
Piocha. Juan de Abila. 1754
AGAS. Segundo Libro de Oro, fol. 13

Para finalizar con los ramos con lazo en disposición vertical, traemos dos piochas: una de D.M. Albini y la otra del libro de Exámenes de los plateros sevillanos. Páginas atrás tratamos acerca de las estructuras básicas que Albini creó para el diseño de piochas, que fueron piezas especialmente destacadas dentro de su producción como diseñador. Recordemos que este modo de hacer de Albini, el de la estructura en sigma o en *uve*, permitía además la libre interpretación del los maestros plateros que tomasen como inspiración estos diseños y, de hecho, encontramos variantes de este esquema compositivo básico en el Segundo Libro de exámenes para el ramo del oro de la corporación gremial de la ciudad de Sevilla.

El ejemplo que ahora traemos a colación es de una piocha que integraba llamado "aderezo nº 3" de Albini[40] (Catálogo nº 485, Fig. 5). Esta piocha en forma ramo vertical presenta una doble lazada rígida. La cinta pretende representar cierta ligereza a través del la ondulación de la misma, si bien están cuajada de gemas –como gustaba al autor–, similar a la del pectoral con el que hace juego. Presenta una gran gema en función de nudo y pinjante inferior. Por encima de esto se despliega un repertorio vegetal en el que se mezclan las diminutas hojas (posiblemente cuajadas de chispas de piedras, aunque lo más posible es que estuvieran esmaltadas), flores realizadas mediante rosillas de gemas, otras flores con una gran gema central con pétalos de metal esmaltado, así como gemas de diferentes tallas y calibres montadas individualmente para asemejar, cada una, a una flor.

Este mismo modelo es el que encontramos en el Segundo Libro de Oro de Sevilla sevillano podemos observar que aparece otra piocha (Fig. 6), con número 13, que publicó Sanz Serrano[41]. Esta pieza consta en los exámenes como "pluma" y mantiene la asimetría rococó, añadiendo en la parte inferior unas lazadas dobles ascendentes, de influencia francesa. Sanz Serrano observó que este dibujo tiene ciertas similitudes

---

[40] D. M. Albini/ Th.Planes: BN, INVENT/26.343 Piocha 3 (en la esquina inferior derecha del grabado). Ver Catálogo nº 485.

[41] SANZ SERRANO, Mª Jesús: «La joyería española del XVII». En *Actas de los Cursos de Verano de la Universidad de Córdoba*. Córdoba, 1986, p. 134.

con las joyas diseñadas por Mondon[42] hacia 1750, fechas aproximadas en las que también se publicarían estos grabados de Albini. Observación ésta que nos parece muy interesante porque ilustra el trasvase de ideas que se produjo a través de los grabados y los dibujos que circularon en la época.

En este esquema básico se basan también lo que hemos definido como "penachos de plumas con lazo" que veremos en el próximo apartado, que es prácticamente igual pero sustituyendo las flores naturalistas por penachos abstractos de plumas.

Según este orden que hemos establecido vamos a analizar las piochas con forma de ramo en disposición horizontal. Los cuatro ejemplos que hemos encontrado se recogen entre los dibujos de la mencionada anteriormente reina María Amalia, esposa de Carlos III. El rasgo más destacable en casi todos es el aspecto naturalista que presentan, salvo un caso en el que tiene un marcado carácter abstracto. Entre los primeros, encontramos una rama[43] horizontal ondulante (Catálogo nº 498). Las ramas bien pudieron ser de oro con hojas esmaltadas, blandas con referencias a modelos tomados de la naturaleza. No tiene flores, sino siete farolillos que son gemas de talla perilla muy facetada, son más montura que la boquilla superior de la que penden, que es casi imperceptible. Posiblemente las gemas fueran de distintos colores. Al no presentar más piedras preciosas que las de los pinjantes el resultado es limpio y despejado, se acerca al ideal rococó de ligereza y naturalidad.

En la sección que consignada como N-XIII[44] del catalogo de la citada reina, aparece un ramo horizontal muy similar al ejemplar anterior (Catálogo nº 503). Se observa claramente el delgado vástago central levemente sinuoso, del que parten la hojarasca menuda y naturalista. La diferencia con la pieza anterior se encuentra en la aparición de tres flores formadas por diamantes engastados individualmente sostenidas por clavos según se interpreta por los puntos que rodean a cada gema. Estas gemas están bastante separadas unas de otras, lo que otorga transparencia y ligereza a la obra. En el caso anterior veíamos piedras preciosas de talla aperillada engastadas por la punta superior. En este ramo se repite esa idea pero se emplean cuatro perlas en forma de gota. Es, al igual que la piocha anterior, una pieza que no forma aderezo pero de gran hermosura, ligereza y transparencia, que no dudamos en catalogar como ejemplos representativos del ramo rococó.

---

[42] Ápud LANLLIER, Jean; PINI, Marie: *Five Centuries of Jewelry*. New York: Arch Cape Press, 1983, pp. 108 y 111.
[43] Catálogo Joyas María Amalia de Sajonia. RB, II- 1055 N-VII, nº 4. Ver Catálogo nº 498.
[44] Catálogo Joyas María Amalia de Sajonia. RB, II- 1055 N-XIII, nº 1. Ver Catálogo nº 503.

La búsqueda de la imitación de la naturaleza también está presente en otra de las piochas de la misma colección. En el caso de la piocha[45] del Catálogo nº 499 es bastante más recargada que el ejemplo anterior, pues si bien posee ramas ondulantes y delgadas, además de las hojas menudas y de aspecto blando y colorista, este ejemplar multiplica las flores –pequeñas, pero de pedrería– y exagera el tamaño de los pinjantes. Estos pinjantes son de cinco almendrillas compuestas como si de una rosilla se tratara, es decir con una gema de un tamaño importante de talla perilla con una orla de diamantes a su alrededor. Respecto al ramo anterior este resulta más rotundo. De hecho formaba parte de un aderezo muy completo por lo que posiblemente se reservaba su uso para ocasiones de una cierta solemnidad o alguna festividad.

Entre los dibujos que el embajador Llovera envió a Carlos III en 1763 también encontramos tres piochas con forma de ramo. Dos de ellas[46] (Catálogo nº 472 y 482) presentan un núcleo de flores del que parten de forma ascendente un penacho de hojas o de plumas, salpicado de flores y perlas aperilladas pinjantes y un tercer ejemplar con forma de rama de pavés, perlas como frutos, hojuelas realistas esmaltadas y gemas aperilladas pinjantes. Es asimétrico y realista, más en la línea del aquel famoso ramo de la Virgen del Pilar del Zaragoza, conservado en el Museo Victoria y Alberto de Londres, del que ya hemos hablado otras veces.

Para cerrar el apartado dedicado a las piochas con forma de ramo, presentamos el único ramo horizontal de carácter abstracto que encontramos entre los dibujos de joyas que manejamos. Siempre que aparece este tipo de piezas nos preguntamos si debieron ser originalidades que no prendieron en el gusto general o si bien este tipo de piezas no han pervivido aunque fueran de uso común ("común" dentro de los límites que impone el propio tipo de joya, es decir, exclusivo de las más altas capas de la sociedad). Este ramo[47] (Catálogo nº 506) posee el aspecto de una rama sinuosa con piedrecillas en talla marquesa que sirven de hojitas. Se añaden cinco lágrimas de gemas de diversos tamaños aunque, en general, bastante grandes. Si bien el rasgo que más destaca es lo profusamente facetado de la talla que recuerda inevitablemente a los grabados de joyas del siglo XVII[48].

A pesar de reproducir un elemento natural, ha desaparecido la referencia a la realidad, es una rama abstracta, asimétrica, poco calada, cuajada de pedrería pero con un aspecto general de gran pesadez. Por todas estas características pensamos que esta pieza está aún apegada a modelos barrocos.

4. piochas con forma de penacho de plumas. Dentro de esta última encontramos dos variedades:

[45] Catálogo Joyas María Amalia de Sajonia. RB, II- 1055 N-VIII. Acompaña una anotación *Todo lo que denota el presente diseño está existente*. Ver Catálogo nº 499.
[46] AGP. Sec. Histórica. Caja 40, 23 de mayo de 1763, P00008431 y P00008435. Ver Catálogo nº 472 y 482, respectivamente. Ápud ARANDA HUETE, Amelia: *La joyería*… op. cit., pp. 153-154.
[47] Catálogo Joyas María Amalia de Sajonia. RB, II- 1055 N-XVI. Ver Catálogo nº 506.
[48] Véase cualquiera de los grabados del siglo XVII que incluyen LANLLIER, Jean; PINI, Marie: *Five Centuries*… op. cit., pp. 77-129.

4a. Penacho de plumas con lazo y pinjante

En general, las piochas son piezas de difícil descripción por las apariencias abstractas y complicadas que adquieren, si bien se perciben ciertas variantes estructurales de las que venimos tratando. De entre estas variantes destaca por cantidad y calidad aquella en la que se emplea como base de la composición un lazo doble, rígido, de puntas elevadas, de cuyo nudo pende una almendrilla pinjante, sobre el que se desarrolla un repertorio de plumas, cintas y piedras sueltas en total desorden y una perilla debajo del lazo. Este tipo de piocha podría ser considerado también como una variante de la piocha con ramo y lazo.

Los lazos presentan sus peculiaridades puesto que las lazadas superiores son mayores que las inferiores. Dicho lazos están, así mismo, cuajados de pedrería, siendo el nudo del lazo una piedra preciosa de talla circular.

Albini, de cuyos grabados se trató anteriormente, creó un repertorio de piochas basado en la variación decorativa en base a una estructura y ya vimos que uno de estos esquemas era aquel que emplea la *sigma* como base estructural. El otro tipo de estructura básica para crear una piocha está configurado simplemente por un lazo con pinjante de doble lazada que sostiene un ramo de flores. Por último, la tercera variante estructural es aquella que presenta un lazo con pinjante que sostiene un penacho de plumas –o ramas de vegetación abstracta–. De acuerdo a este principio tan sencillo las posibilidades de combinaciones que permitía este sistema se multiplican tremendamente.

Encontramos tres ejemplos de este tercer tipo de estructuras entre los diseños de Albini[49] (Catálogo nº 485, 489, 492), así como entre las piochas de la Reina María Amalia[50] (Catálogo nº 504). Las diferencias entre estas tres piezas son sutiles. Estas piochas se distinguen entre ellas en elementos como el tipo de lazo, puesto que el diseño del lazo puede ser más o menos rígido, además de presentar las lazadas superiores más elevadas y gruesas que las inferiores. También varían en el repertorio de elementos del penacho, así puede presentar diferentes gemas engastadas de forma individual, puede variar en el nivel de abstracción de las plumas, e incluso puede incluir las típicas aletas que tanto gustaron a este autor y al estilo Rococó en general. En todo caso el factor común a todas estas piezas es el elevado nivel de abstracción y decorativo de todas esta piezas.

---

[49] Planes, Albini, BN INVENT/26.343, INVENT/26.653 y INVENT/26.656 (Nº Reg. . Ver Catálogo nº 485, 489, 492.
[50] Catálogo Joyas María Amalia de Sajonia. RB, II- 1055 N-XIV. Piocha nº 3 (Nº Reg. P-R 764). Ver Catálogo nº 504.

4b. Penacho de plumas con estructura en forma de "V"

De forma paralela a las piochas de penacho con lazo y pinjante, encontramos algunas piochas a las que hemos llamado de estructura en *V*. En cierto modo son una variación del tipo anterior pero en este tipo de piochas lo más destacable es que de toda esa mezcla de elementos decorativos se evidencia una estructura básica. Es, en ese sentido, un tipo de piocha muy parecido al de la estructura en forma de sigma que desarrollara Albini. Encontramos varias piochas con penacho de plumas organizado de acuerdo a una *V*[51] y que se apoya sobre un engaste de gran tamaño o sobre algún tipo de elemento más complicado que sirve de sustento para una o varias almendrillas pinjantes (Catálogo nº 498, 503 y 504). Conforman un tipo de piochas un tanto más heterogéneo que las piochas en estructura de sigma o en estructura de ramo o penacho sobre lazo. Este rasgo, su aspecto variado, no es de extrañar pues no pertenecerían a un solo platero dado que proceden del joyero de la reina María Amalia, tan nutrido y variado en cuanto a piochas, así como un ejemplar de los dibujos enviados a Carlos III por el embajador Llovera en 1763. Por lo que vamos a describirlas sucintamente para poner de manifiesto las diferencias entre ellas, empezando por los diseños del Catalogo de María Amalia de Sajonia. En primer lugar, encontramos una piocha (Catálogo nº 498) de pequeño tamaño[52], muy abstracta y asimétrica en su diseño, que apoya el penacho sobre una base en forma de rosilla. El penacho presenta una estructura en *V*, cubierta de piedras preciosas de cuyos extremos penden dos lágrimas pinjantes, a derecha e izquierda. Las lágrimas las componen sendas gemas de talla aperillada engastadas por el extremo superior.

Este tipo de piochas se complica y enriquece en otro de los ejemplares de la misma colección. Nos referimos a una preciosa piocha (Catálogo nº 503) de gran desarrollo vertical[53], muy abstracta y asimétrica. Se basa estructuralmente en una gran *V* metálica, más bien curva, cuajada de piedras preciosas. En el vértice parece una piedra preciosa de talla circular y destacado calibre. Presenta gemas aisladas simulando capullos de flores, así como *ces* en función de brotes. Lo más llamativo, sin embargo, son los farolillos de muy diversos tamaños en los que se combinan las piedras y las perlas aperilladas.

La última de las piochas de la Reina forma conjunto con otras dos piochas de las que hemos tratado arriba, formando un trío de piochas muy interesante por cuanto nos muestra cómo estas diferentes estructuras se complementan y se enriquecen mutuamente[54]. Así, el trío lo conforma una piocha con penacho en forma de *V*, una segunda piocha de ramo con lazo y, por último, una piocha con penacho de plumas sobre lazo

---

[51] Catálogo Joyas María Amalia de Sajonia. RB, II- 1055 N-VII, Piocha nº 2. Ver Catálogo nº 498;
RB, II- 1055, N-XIII, Piocha nº 2. Ver Catálogo nº 503.
RB, II- 1055, N-XIV, Piocha nº 1. Ver Catálogo nº 504.
[52] Catálogo Joyas María Amalia de Sajonia. RB, II- 1055 N-VII, Piocha nº 2. Ver Catálogo nº 498.
[53] Catálogo Joyas María Amalia de Sajonia. RB, II- 1055 N-XIII, Piocha nº 2. Ver Catálogo nº 503.
[54] Catálogo Joyas María Amalia de Sajonia. RB. II-1055, N-XIV

(Catálogo nº 504). Aunque ya hemos adelantado su diseño de manera sintética nos gustaría detenernos en su descripción.

Presenta, pues, una estructura de penacho de plumas en V cubierta de piedras preciosas de tamaños que se van adaptando al las curvas y el estrechamiento de la superficie hacia los extremos de la *V*. De estos extremos penden dos pinjantes diseñados de forma similar a una rosilla. El penacho de adorna de un delicado salpicado de menudísimas *ces* con tornapuntas y minúsculas engastes de chispas que simulan brotes y flores, respectivamente. Destaca una hermosa rosilla en el vértice de esta estructura en *V* que se complementa con un pinjante bajo la propia rosilla. Esta farolillo está ejecutado a la manera de una rosilla, es decir, con una gema central –piriforme– y con una orla de piedras preciosas menores a su alrededor. Este basamento de rosilla con pinjante recuerda a la estructura del pendiente pendeloque, en el que se hubiera prescindido del lazo. Esta característica nos parece muy interesante pues muestra cómo el arte de la joyería se retroalimenta de sus propias soluciones y las aplicas a nuevas necesidades y nuevas estéticas, de forma que la principal inspiración de la joyería es la propia joyería.

Pensamos que esta estructura en *V* pueda de alguna manera derivar de modelos barrocos en los que el núcleo de la pieza la conforma una palmeta[55]. En esta misma colección de dibujos –de la reina Maria Amalia, al igual que los anteriores– aparece un ejemplar de piocha que nos parece digno de mención aunque no sea una piocha con penacho en forma de *V*. En este caso concreto (Catálogo nº 498) que traemos a colación aparece no una *V* como la base de la composición sino una palmeta de la que penden tres almendrillas. La parte superior de la palmeta lo compone un penacho de delgadas plumas de metal. Las tres almendrillas citadas son tres piedras aperrilladas, engastadas por la parte superior. Destaca la simetría y la rigidez de la obra, características propias de la joyería barroca. No obstante, es un ejemplar muy interesante puesto que prefigura la estructura de penacho en *V* a través de las líneas diagonales y porque la *V* viene a ser una especie de palmeta simplificada, depurada y abstracta, y abunda en la idea expresada anteriormente, que la joyería se inspira en la propia joyería, en sus mecanismos de pensamientos y, como resultado, en sus estructuras.

Finalmente, y como muestra de la variedad de tipos que se ajustan a este esquema se presenta una de las piochas recogidas en los dibujos franceses enviados a Carlos III de 1763[56]. Se trata de una piocha de desarrollo muy vertical (Catálogo nº 482). El núcleo de la pieza lo configura una lazada que aparenta ser una cinta textil delgada de aspecto blando, con una perla circular en el centro. La cinta ata dos plumas dispuestas en *V* y con caída, con sus correspondientes perlas aperilladas pinjantes. Por encima de ello aparece un penacho

---

[55] Catálogo Joyas María Amalia de Sajonia. RB, II- 1055 N-VII, Piocha nº 8. Ver Catálogo nº 498.
[56] AGP. Sec. Histórica. Caja 40, 23 de mayo de 1763, P00008435. Ver Catálogo nº 482.
Ápud ARANDA HUETE, Amelia: *La joyería*… op. cit., pp. 153-154.

de aspecto definitivamente geométrico: es una especie de palmeta en la que se alternan bandas verticales alternas, una hilera de perlas con una hilera de piedras preciosas montadas en lisonja. El conjunto resulta original por cómo se compagina los elementos más naturalistas con los geométricos.

Conclusión:

Los modelos de piochas hasta aquí comentados representan un momento clave, de ruptura, entre las formas barrocas de la época de Felipe V y el comienzo de una nueva fase rococó. En ellas hemos observado fundamentalmente una búsqueda de la estructura asimétrica, pero conservando aún la abstracción propia del más puro barroco. En los ejemplares vistos se advierte la confirmación de la asimetría como algo asociado a la Naturaleza, cuya fauna y vegetación crece y se mueve con espontaneidad, alejado de la lógica la geometría. Es una joyería alegre y sensual, como expresión de una cierta idealización de lo cotidiano.

Las piezas que hemos analizado presentan una visión general de lo que debió ser la piocha durante la segunda mitad del siglo XVIII, pero no hemos de perder de vista que debieron convivir con alhajas que por su estética se ajustan a los parámetros típicamente barrocos de geometría, abstracción y sentido estático. También debemos asumir esta discriminación entre barroco y rococó con cierta flexibilidad ya que hay modelos clásicos como las rosillas de gemas, que nunca pasan de moda y fueran empleadas tanto para los botones de adorno del peinado -colocados mediante una aguja-, como para sortijas como se verá en el capítulo dedicado a éstas.

Por último, queremos hacer observar que el tipo de piochas de lazo y penacho, el tipo de piochas de ramo con lazo y el de estructura en *V* están de alguna manera hermanadas, por así decirlo. Son tipos paralelos y casi inseparables como demuestra el trío de piochas que integran el aderezo del dibujo N-XIX de la segunda parte del catálogo de joyas de Maria Amalia de Sajonia, piezas todas ellas de la que hemos tratado en cada anteriormente epígrafe concreto. Es importante hacerlo constar porque cuando hacemos diferenciaciones de tipos de joyas, se llega a hacer una disección de las obras más propia de un entomólogo con lo que finalmente corremos el riesgo de perder de vista que en la época simplemente se compraba o se elaboraba un adorno para el pelo.

4. Cofias

La cofia es una gorra circular para la mujer, confeccionada con una tela cosida o plegada -por lo general de lino- que consiste en un casquete para cubrir el cabello, un borde con volantes y a menudo una cinta. Siendo originalmente de un estilo informal, este tipo de tocado fue popular durante los años finales del siglo XVII



Fig. 7.
María Amalia de Sajonia. Mengs, Anton Raphael. 1761. Museo del Prado

y el siglo XVIII y evolucionó hasta convertirse en un elemento de moda como parte de la adopción de la moda «campestre» a finales del siglo XVIII (1750-1795). Era un elemento de uso en interiores que al salir al aire libre se cubría con un sombrero.

En Inglaterra y Francia este tipo de tocado adquirió una altura considerable en el volante delantero y se hizo llamar *fontange* o *frelange*[57], aunque técnicamente son dos elementos distintos y uno es el elemento que cubre la cabeza y otro el volante sobre la frente. Se dice que el nombre proviene de la marquesa de Fontange, una amante del rey Luis XIV de Francia (1654-1715). Una versión de la historia es que después de perder su sombrero mientras cazaba con el Rey, la marquesa se ató el pelo usando una cinta de una manera que gustó al rey. Esto fue imitado por las otras damas de la corte y posteriormente se extiende a través de Europa.

Lo que comenzó como un simple tocado de una cinta plegada en la década de 1680 se convirtió, con la tela adicional, encajes y puntillas, en un tocado alto y más complejo en la Francia y la Inglaterra de la época. En España su complicación radicó en la cinta que, a la manera de los trencillos y cintillos de los sombreros, ceñía la cofia a la cabeza y que, como ya pasara con los lazos, se convirtió en un elemento metálico enjoyado.

Entre los diseños de joyas de la segunda mitad del siglo XVIII conocemos tres cofias. La más antigua integra la colección de joyas de la reina María Amalia de Sajonia en un dibujo contenido en la segunda parte del catálogo de joyas[58]. La Reina María Amalia acostumbraba a llevar cofia y por ello Anton Raphael Mengs la retrata con este tipo de tocado en 1761 (Fig. 7).

---

[57] Véase la pieza conocida como el gorro de Lady Clapham (una muñeca) en el Museo Victoria y Alberto de Londres. Nº T.846N to P-1974 del inventario del Museo. Disponible en internet a 12 de mayo de 2015: http://collections.vam.ac.uk/item/O82546/dolls-cap-unknown/

[58] Cofia: AGP: II-1055, N-VI. Anónimo. 1737-1759. Ver Catálogo nº 498

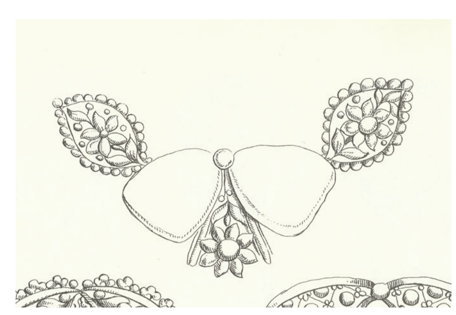


Fig. 8. (izq superior.)
Cofia de la Reina María Amalia de Sajonia.
AGP. II-1055, N-VI

Fig. 9. (izq inferior.)
Cofia. Jean-Henri Prosper Pouget, *Traité des pierres précieuses et de la manière de les employer en parure.* 1762. BNF. Gabinete de Grabados.

Fig. 10. (dcha inferior.)
Cofia. Jean-Henri Prosper Pouget, *Traité des pierres précieuses et de la manière de les employer en parure.* 1762. BNF. Gabinete de Grabados.





El diseño que aparece en el catálogo de joyas de la Reina es una cofia porque así se menciona en texto que acompaña a los dibujos para aclarar algún aspecto de la joya:

"Existe la escoffia de este diseño y adorno se ha añadido el borde de la blondina de diamantes, con dos bollitos de los mismos brillantes y más quarenta y dos brillantes engastados y enebrado".

Consiste en una sucesión de eslabones de aspecto muy calado con forma de naveta (Fig. 8). Cada eslabón alberga en su interior una flor de cinco pétalos con su tallo y dos hojitas lanceoladas. El marco del eslabón es un festón de diamantitos. Estos eslabones se unen unos a otros mediante unas lazadas festoneadas cuyo nudo lo compone un engaste o una rosilla. Del frente pende una especie de chorrera compuesta por dos pares de lazadas de perfil más bien triangular, las inferiores son levemente más pequeñas. En la parte posterior se encuentra una flor calada que quizá sirviera de cierre.

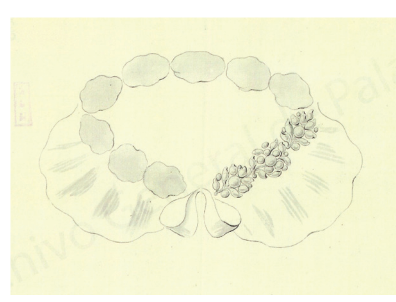
Encontramos en la cofia de la Reina una gran paralelismo con un diseño (Fig. 9) contenido en el libro de dibujos, *Traité des pierres précieuses et de la manière de les employer en parure,* publicado por Pierre Pouget en 1762 que se conserva en el Gabinete de Grabados de la Biblioteca Nacional de París[59]. Sabemos que este diseño representa una cofia o «*fontange*», no un collar, porque así lo expresa el propio Pouget (ver Apéndice documental, documentos 17 y 18).

En ambos casos comparten los lazos de arriba y abajo de la pieza. Los eslabones presentan forma de naveta siendo, además, calados y con diseño vegetal. Se mantienen las proporciones así como los engastes circulares en las uniones. Incluso los eslabones de la cofia de la Reina María Amalia son una transposición de esta otra cofia del mismo platero francés (Figs. 8 y 10).

---

[59] Véase POUGET, Jean-Henri-Prosper (17..-1769): *550 [five hundred and fifty] authentic rococo designs and motifs for artists and craftspeople* [Texte imprimé] / Jean-Henri-Prosper Pouget. New York: Dover, 1994, p. 25 y 26.





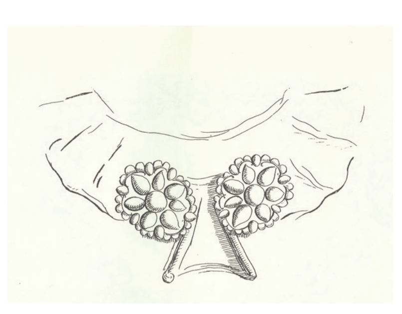


Fig. 11. (izq.)
Infanta María Luisa, Archiduquesa de la Toscana. Mengs, Anton Raphael. 1770. Detalle. Museo del Prado

Fig. 12. (dcha superior.)
Cofia. Trazas encargadas por Carlos III. 1763 **.** AGP. Sec. Histórica. Caja 40, P00008429

Fig. 13. (dcha inferior.)
Cofia. Jean-Henri Prosper Pouget, *Traité des pierres précieuses et de la manière de les employer en parure*. 1762. BNF. Gabinete de Grabados.

Todas estas observaciones y paralelismos nos llevan a atribuir este diseño en particular al platero francés Pierre Pouget o a su entorno.

El gusto por las cofias pasó de madre a hijas y la Infanta María Luisa, hija de Carlos III y María Amalia, también se hizo retratar con cofia por el propio Mengs (Fig.11).

En la colección de trazas para un aderezo encargado por su padre, el rey Carlos III, a Francisco Ventura Llovera, el embajador español en París, con motivo de su boda con el Archiduque Leopoldo de Lorena, aparece un par de diseños para este tipo de piezas. Ambos parecen dos collares cortos[60], formados por eslabones y de los que tan solo se representa la mitad de la pieza. En uno de ellos además se añade una especie de volante de tela. Nos referimos a los dibujos de los documentos P00008429 (Catálogo nº 479) y P00008430 (Catálogo nº 480). Vistas las cofias anteriores resulta fácil percibir las similitudes entre las joyas y parece claro que las piezas diseñadas en estos dos casos no son collares sino cofias.

El primer diseño referido[61] consta de de once eslabones como botones con forma algo apuntada hacia los extremos (Fig. 12), con dos diseños vegetales alternantes: uno con una ramita con engastes y el otro eslabón con una flor de cinco pétalos. Pero nos resulta interesante por la manera de representarla puesto que nos aclara la tipología de las piezas dada su semejanza con una de las cofias de Pouget[62] (Fig. 13).

[60] ARANDA HUETE, Amelia: "Dibujos de joyas para la boda de la Infanta María Luisa de Borbón, hija del rey Carlos III", *Reales Sitios*, nº 137, Patrimonio Nacional, Madrid, 1998, pp. p. 51 y 51.
[61] AGP. Sec. Histórica. Caja 40, 23 de mayo de 1763, P00008429 (Catálogo nº 479).
[62] POUGET, Pierre: *Traité des pierres précieuses et de la manière de les employer en parure,* publicado por en 1762 que se conserva en el Gabinete de Grabados de la Biblioteca Nacional de París.
Apud. POUGET, Jean-Henri-Prosper (17..-1769): *550…* op. cit., p. 25.



Fig. 14.
Cofia. Trazas encargadas por Carlos III
AGP. Sec. Histórica. Caja 40. P00008430

Entre los dibujos enviados por el embajador Ventura Llovera se encuentra un segundo diseño para cofia (Fig. 14) de diseño vegetal, tendente a las formas naturalistas y calado[63]. Se representa solo en su mitad derecha, con eslabones que coinciden en dos lazos por la parte central, de modo que queda un lazo en la garganta y otro en la espalda. No son lazos en el sentido estricto pues si bien tienen el perfil de lazo, no muestra cintas, solo grandes sigmas con flores y hojitas lanceoladas. Cada eslabón, que son iguales unos a otros, tiene forma de naveta y está formado mediante dos estilizadas sigmas paralelas entre las que se encuentra una gran flor de seis pétalos. Los otros dos lados del eslabón se cierran por hojillas lanceoladas. Están unidos entre sí por un engaste circular. Estos aspectos nos vuelven a remitir a la primera de las cofias de Pouget que aparece unas líneas más arriba.

La cronología de los tres grupos de documentos, esto es, el Catalogo de María Amalia de Sajonia –previa a 1760–, las trazas enviadas al rey desde París (1763) y los diseños de Pierre Pouget (1762), no presenta grandes contradicciones. Por otra parte, la costumbre de ambas damas, madre e hija, de usar este tipo de pieza queda puesta de manifiesto a través de los retratos. También hemos comprobado que existe un parecido muy razonable entre los distintos diseños de cofias. Todos estos razonamientos que hemos expuesto nos inducen a pensar que detrás de estos diseños esté el propio Pierre Pouget o alguien muy cercano a este autor.

---

[63] AGP. Sec. Histórica. Caja 40, 23 de mayo de 1763, P00008430 (Catálogo nº 480).

Capítulo VII. Los pendientes

Los pendientes o zarcillos son las joyas destinadas a adornar la oreja. Habitualmente es usado por mujeres, aunque estuvo de moda en la Inglaterra del XVII que los hombres también llevaran un pendiente en una sola oreja, muchas veces con una perla aperillada colgante.

El modelo más común de zarcillo femenino en Europa durante el siglo XVII, incluyendo España, fue de dos piedras o una piedra con una perla. El broquelillo podía ser una sola piedra de engaste circular o con forma de flor, mientras que el colgante podía consistir en una perla, un diamante, una esmeralda con un casquillo de oro o bien una almendra de metal con el reverso tallado y dorado. Una variante de este pendiente es aquella que consta de un broquelillo y tres colgantes[1], siendo el central más grande que los laterales. Este tipo de pendiente no es el *girandole*, que veremos más adelante, porque no tiene cuerpo intermedio entre el broquelillo y los pinjantes.

Otros modelos son de candadillo con colgante, con una cruz, con tres colgantes –llamado *miramelindo* o *picamor*–, o un farolillo que es un arillo del que se suspenden varios diamantes al aire. En Inglaterra[2] gustaba una perla colgante, sin más adorno.

Durante el XVII las arracadas, que eran unos pendientes con forma de media luna, similares a los aretes pero con un colgante, caen en desuso por la moda de las pelucas, que tapan las orejas. De manera que a partir de de este momento los pendientes parecen crecer espectacularmente y adquieren gran protagonismo en el joyero de las damas debido a las nuevas formas que adquiere la indumentaria femenina y, particularmente, el peinado. Como decimos, estos cambios promueven que los pendientes adquieran un tamaño muy desarrollado, casi exagerado. Los pendientes se alargan hasta tocar los hombros, de modo que se hacía necesario prenderlos al pelo a través de lazos, como modo de aliviar su extremado peso puesto que podían llegar a rasgar el lóbulo de la oreja. Este aspecto que habitualmente se obvia en los dibujos de joyas aparece en el examen de pasantía de Joseph Roix[3] (Catálogo nº 44).

Como asegura la controvertida Madame D´Aulnoy[4] en su libro de *Viaje por España* en el que cuenta –e Invent...a– sus experiencias entre 1675 y 1785[5]:

---

[1] ARANDA HUETE, Amelia: *La joyería en la Corte durante el reinado de Felipe V e Isabel de Farnesio*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1999, p. 386.
[2] PHILLIPS, Clare: *Jewelry, from Antiquity to the present*. London: Thames and Hudson, 1996, p. 103.
[3] Joseph Roix. (28/XI/1772) AHCB. Pasantías V. Fol. 127r
[4] D´AULNOY, Marie Catherine: *Relación del viaje de España* [1690], Madrid: Akal, 1986, pp. 235-236.
[5] Fechas estimadas por investigadores entre las que tuvo lugar esta estancia.

"[…] llevan pendientes, que son muchos más largos que la mano y tan pesados que no comprendo cómo pueden llevarlos sin que se les arranque el extremo de la oreja. Cuelgan de ellas todo lo que les parece bonito. Las he visto que se ponía relojes bastante grandes; otras, cadenas de piedras preciosas y hasta llaves de Inglaterra muy bien labradas, o campanillas […]"

Arbeteta[6] escribió con respecto a las impresiones de la Condesa: "*la escritora refleja el asombro de una extranjera ante una moda que tacha de extravagante en repetidas ocasiones y que, sin embargo, en la actualidad se considera francesa. Lo mismo ocurre con el modelo de pendiente conocido como "girandole", muy en boga en la centuria siguiente, cuyo diseño también se atribuye a Francia."*

Contamos, junto con el testimonio de Madame D´Aulnoy, con el de un viajero que visitaba Portugal en 1772-73 llamado Twiss, según refiere Muller[7]. A este cronista le impactó el hecho de que llevaran cintas atadas al peinado a través de una anilla adicional en la parte posterior del pendiente. Servía lógicamente para sostener tan pesado adorno como hemos explicado.

En cuanto a este sistema de aligerar los pendientes mediante cintas atadas al pelo, Aranda[8] también habla de de esta característica de los pendientes españoles. Mascetti y Triossi[9] muestran un par de pendientes a modo ilustrativo para hablar sobre el excesivo peso y tamaño que llegaron a alcanzar. Se trata de un par de pendientes español con una longitud considerable, engastados con diamantes y esmeraldas en cajuelas, que llega a alcanzar 39 gramos de peso. Hoy día se considera que un pendiente debe tener un peso máximo de 22 gramos. Esta joya es de fines del XVIII, por lo que se concluye que poco éxito tuvo la arenga a la rebeldía femenina contra estas modas promovida por Agustín Duflos en el discurso preliminar a sus *Recuil de dessins de joaillerie* (1767) que él consideraba criminales[10]. Es sabido que si se reparte el peso en una superficie mayor, y no se deja que todo el peso penda de un solo punto, se reduce la sensación de pesantez en la oreja. Esto es lo que intentó aplicar Duflos en sus nuevos diseños de cierre: aumentó el tamaño del broquelillo, en vez de colocar un gancho. Para dimensionar la importancia de esto baste el dato de que fue Duflos[11] el encargado de realizar un aderezo para las infantas de España en 1767, del que se conserva importante documentación a través de la comunicación epistolar que mantuvieron el platero francés con el embajador español en París

[6] ARBETETA MIRA, Letizia: *La joyería española de Felipe II a Alfonso XIII en los museos estatales*. Madrid: Nerea, Ministerio de Educación y Cultura, 1998, p. 57.
[7] MULLER, Priscilla: *Jewels in Spain, 1500-1800*. New York: Hispanic Society of América, 1972, p. 171.
[8] ARANDA HUETE, Amelia: *La joyería*... op. cit., p. 392.
[9] MASCETTI, Daniela; TRIOSSI, Amanda: *Earrings. From antiquity to the present*. London: Thames and Hudson, 1990, pp. 45 y 50-51.
[10] Conservados en la Biblioteca Nacional de París: Duflos, Augustin (17..-17.. ; joaillier): Recueil de dessins de joaillerie [Image fixe] / dessiné par Augustin Duflos, jouaillier du Roy d'Espagne et gravé par Claude Duflos. Paris, l'auteur, [1767]. Notice n° : FRBNF40354363.
[11] LANLLIER, Jean; PINI, Marie: *Five Centuries of Jewelry*. New York: Arch Cape Press, 1983, p. 106.

y que fue recogida por Oliveros de Castro[12] en su interesantísimo estudio sobre la reina María Amalia de Sajonia, esposa de Carlos III.

Esta preponderancia del pendiente –junto con las piochas, según vimos anteriormente– se mantendrán hasta bien entrado el siglo XVIII, si bien en cierto momento empezarán a ceder protagonismo cuando se produzca el redescubrimiento del collar en las últimas décadas del siglo.

Entre los pendiente se halla una gran variedad de tipos y de diseños, por lo que conviene definir cada tipo de pendiente exponiéndolos todos desde los modelos más sencillos a los más complicados. Al tratar los tipos de pendientes aparece la tentación de simplificar argumentado que existe una tipología popular y otra culta, en la que los tipos de pendientes más sencillos son los destinados a las capas medias y humildes de la sociedad, mientras que los tipos más complicados son los preferidos por las damas de la aristocracia.

Bien es cierto que los modelos más novedosos solían ser asimilados antes en los ambientes aristocráticos y que después, poco a poco, se van introduciendo entre las capas más populares de la sociedad. Ello lo prueba el hecho de que también se encuentran pendientes derivados de tipologías que fueron muy novedosas en el siglo XVIII –como el pendiente *girandole* o *pendeloque*– en la joyería popular leonesa, aragonesa, catalana y valenciana de nuestros días, aunque estos modelos se han ido adaptando no sólo a los gustos y costumbres particulares de cada región, sino también a las posibilidades económicas de sus propietarias mediante el uso de técnicas como la filigrana[13], cuando no la propia bisutería.

No obstante, existen diferencias entre ambas joyerías, popular y alta joyería –en términos actuales–, puesto que la joyería culta se distingue no sólo por los materiales y las técnicas de trabajo, sino también y muy especialmente por un estilo de diseño más depurado, más elaborado. De forma que en los joyeros reales y ciertos joyeros de imágenes marianas podemos encontrar pendientes de diseños sencillos, pero realizados en oro y piedras preciosas con una exquisita ejecución.

La joyería pues del siglo XVII será que la genere los tipos de pendientes del siguiente siglo. Se pueden encontrar numerosos ejemplares de estos pendientes en las colecciones de los museos, así como los dibujos de plateros entre los que destacan los modelos del Primer Libro de Exámenes de Plateros de Sevilla y las Pasantías barcelonesas por la interesante variedad de pendientes que ofrece.

---

[12] OLIVEROS DE CASTRO, Mª Teresa: *María Amalia de Sajonia, esposa de Carlos III*, Madrid: CSIC, 1953.
[13] Véase PIÑEL SÁNCHEZ, Carlos: *La belleza que protege. Joyería popular en el Occidente de Castilla y León*. Zamora, 1998. Así como MASCETTI, Daniela; TRIOSSI, Amanda: *Earrings*...op. cit. O los propios aderezos que hoy día se encuentran en el mercado para adornar los trajes regionales como los de baturra o los de fallera.

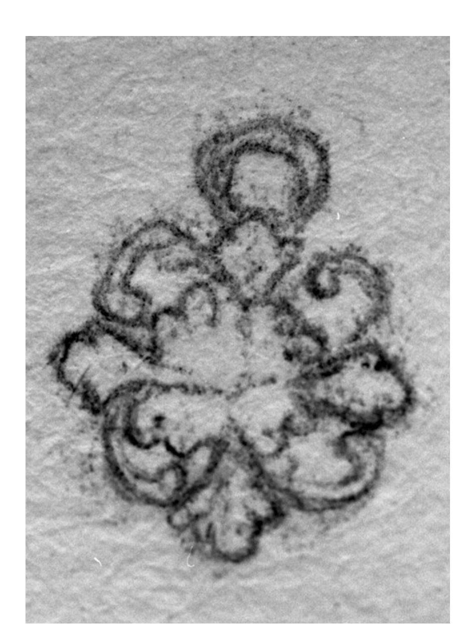


Fig. 1.
Pendiente. Joaquim Fontana. 1768
Plateros, caja 17. Libro de Dibujos, fol. 51.
AHMV

A continuación se describen los tipos de pendientes más habituales durante el siglo XVIII, empezando por los modelos más sencillos hasta llegar a los más complicados. En las próximas páginas nos detendremos de forma muy pormenorizada en dos tipos de pendientes, el *pendeloque* y el *girandole*, por ser las variedades más genuinamente dieciochescas, que prácticamente eclipsaron a los demás tipos de pendientes, y cuya influencia se proyecta hasta llegar a formar parte del aderezo popular en el Levante español hasta nuestros días.

El broquelillo es un pendiente compuesto por un disco con pedrería engastada pegado al lóbulo de la oreja. Es un tipo de pendiente que debido a la sencillez de su diseño es fácil encontrar en diversas etapas históricas. Sin embargo, y quizá precisamente debido a esa sencillez, se encuentran muy poco ejemplares de este tipo entre los dibujos de joyas de la segunda mitad del siglo XVIII, de hecho tan solo conocemos tres ejemplares, dos en las Pasantías barcelonesas y uno en Valencia.

El diseño de broquelillo de los exámenes de plateros de Valencia es obra de Joaquín Fontana (1768, Fig. 1)[14]. El pendiente presenta un botón circular calado. Está decorado con hojas carnosas en forma de cruz, complementadas por *ces* entre los brazos. Cots hace notar que en la documentación de la época se denominan "candados", "*es decir, unos zarcillos pequeños con un cierre en forma herradura. Los candados eran los cierres de determinados pendientes. Por extensión se llamaba así a la parte superior de los zarcillos que partía de ese cierre. Los había con colgantes –perlas y otras piedras preciosa– o sin ellos.*"[15]

Los diseños para broquelillos catalanes corresponden a los exámenes de Pasantías de Francisco de Arnaudias y Bransi (1758) y de Pau Rodés i Joyol (1770). El primer caso, de Arnaudias y Bransi[16], se

[14] AHMV Plateros. Caja 17, Libro de Dibujos, fol. 51, por Joaquín Fontana (30 de agosto de 1768).
[15] COTS MORATÓ, Francisco: *El examen de maestría en el arte de plateros de Valencia (1505- 1882)*. Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 2004. Fig. 49 del catálogo digital.
[16] AHCB. Pasantías V. fol 28r. Francisco de Arnaudias y Bransi .Ver Capítulo IV: Los dibujos, fig. 2.





Fig. 2.
Retratos de:
A. María Josefa de Lorena, archiduquesa de Austria. Anton Raphael Mengs, 1767. Museo del Prado.
B. Maria Carolina de Austria. Anton Raphael Mengs, 1773. Palacio Real
C. María Luisa de Borbón, hija de Carlos III y

describe como unos pendientes con un botón en el broquelillo. Se compone de una flor de cinco pétalos rodeada de hojuelas lanceoladas menudas y capullos de florecitas. El estilo es muy menudito y calado, naturalista y asimétrico. El otro ejemplar de este tipo de pendientes es el examen de Pau Rodés i Joyol[17]. Se trata de un broquelillo en forma de doble estrella con pedrería. Se encuentran ejemplares similares en tres retratos de damas obras de Mengs vinculadas a la Corte española (Fig. 2). Estos son el retrato de María Josefa de Lorena, archiduquesa de Austria, Maria Carolina de Austria y Maria Luisa de Borbón. Es un tipo de pendiente que se encuentra escasamente en las Pasantías catalanas por eso es especialmente interesante en este caso revisar los retratos para ilustrar la realidad de la joyería de la época. Es decir, es un tipo de pendientes que gustaba entre las grandes damas y posiblemente también entre las capas inferiores de la sociedad de la época.

Más adelante veremos que también que el broquelillo se asocia a otras piezas para formar diseños más complicados pero nosotros seguiremos llamándolo de la misma manera, tanto si se presenta aislado como formando otro tipo de pendientes.

Otro tipo de pendiente es el arete que según definición de la Real Academia de la Lengua es un arillo de metal, casi siempre precioso, que llevan las mujeres atravesado en el lóbulo de cada una de las orejas. Entre los diseños que nos ocupa tan sólo hemos encontrado un ejemplar de arete. Esta escasez de ejemplares pudo deberse a la sencillez que el propio tipo de joya impone. Posiblemente no se encuentren modelos de este tipo entre los exámenes de Pasantías catalanes porque el aspirante querría lucir su pericia al máximo y el arete quizá no resultaba demasiado sofisticado. En definitiva, como decimos, sólo encontramos el ejemplo del examen Joan Comas, realizado en Barcelona en 1776[18]. Su diseño consiste en un aro ancho en

[17] AHCB. Pasantías V fol.106r. Pau Rodés i Joyol (6/5/1770). Catálogo n º 30.
[18] AHCB. Pasantías V, fol. 159r. Joan Comas, 1776. Catálogo n º 67



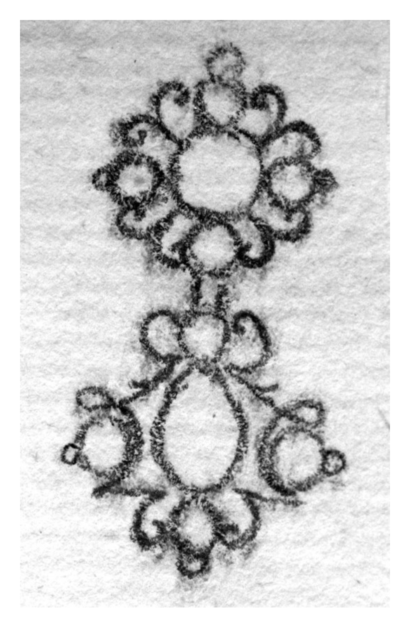


Fig. 3. (izq.)
Retrato de María Carolina de Austria, reina de Nápoles y Las Dos Sicilias. Anton Raphael Mengs, 1768. Museo del Prado.

Fig. 4. (dcha.)
AHMV. Pendiente. Jeroni Franco. 1760 Plateros. Caja 17, Libro de Dibujos, f. 19v

cuya superficie se observan tres bandas, la central con chispas y las laterales picadas. Paradójicamente este diseño de pendientes es el que podríamos hoy día encontrar en cualquier joyería.

Continuando con los tipos de pendientes minoritarios entre los diseños de la época, hemos de hablar de la calabacilla. Este tipo de zarcillo es un broquelillo al que se le añade una perla piriforme colgando (Fig. 3). La calabacilla era utilizada por las reinas en la primera mitad del XVIII, siendo un modelo muy común en toda Europa, incluyendo España. Los materiales con los que se realiza permiten mudar su apariencia. La pieza pegada al lóbulo, también llamada broquelillo, podía constar de una sola piedra de engaste circular o con forma de flor, mientras que el colgante podía consistir en una perla, un diamante o una esmeralda con un casquillo de oro, o bien una almendra de metal con el reverso tallado y dorado.

Encontramos un pendiente de este tipo entre los exámenes de Valencia realizado por Jeroni Franco (Fig. 4) en 1760[19]. Consta de un broquelillo formado por una gema central rodeado de una orla decorada con cuatro pequeñas piedrecillas y crestería de tornapuntas. El colgante presenta el mismo esquema compositivo con la diferencia de que la gema central es de talla ovalada.

La denominación *girandole* y *pendeloque* es francesa, no aparece en ningún documento español de la época, pero es la que de forma usual adoptan los investigadores españoles para simplificar y ordenar el discurso. Nosotros mantendremos esta nomenclatura en el presente estudio por su utilidad, no obstante es de rigor aclarar el origen de estos términos.

Aunque el origen y la denominación de estos dos tipos de pendientes se suele situar en Francia, Arbeteta[20] advierte, en relación a las impresiones de la Condesa D´Aulnoy: "*la escritora refleja el asombro de una extranjera ante una moda* [la

[19] AHMV Plateros. Caja 17, Libro de Dibujos, f. 19v. Jeroni Franco (7/IV/1760)
[20] ARBETETA MIRA, Letizia: *El arte de la joyería en la Colección Lázaro Galdiano*. Segovia: Fundación Lázaro Galdiano-Caja Segovia, Obra Social y Cultural, 2003, p. 57.

de los enormes pendientes] *que tacha de extravagante en repetidas ocasiones y que, sin embargo, en la actualidad se considera francesa. Lo mismo ocurre con el modelo de pendiente conocido como "girandole", muy en boga en la centuria siguiente, cuyo diseño también se atribuye a Francia.*

El cambio de tipos de pendientes predominantes durante el siglo XVII hacia el *girandole* y el *pendeloque* se explica por tres razones. La primera es el cambio en la indumentaria y peinado femenino, pues se rebaja el escote y el cabello se lleva recogido hacia atrás de modo que las orejas quedan más visibles. Además el efecto alargado del *girandole* y *pendeloque* en comparación con los tres tipos descritos arriba– potencia efecto visual de estilizar el cuello femenino así que el resultado final era muy elegante.

En segundo lugar, el *girandole* explotaba las posibilidades de las piedras talladas, sobre todo del diamante de talla brillante y de la esmeralda (se descubren las minas de Brasil en 1723). La disposición de los elementos permitía que las piedras recogieran la luz por ambas caras, aumentando su brillo.

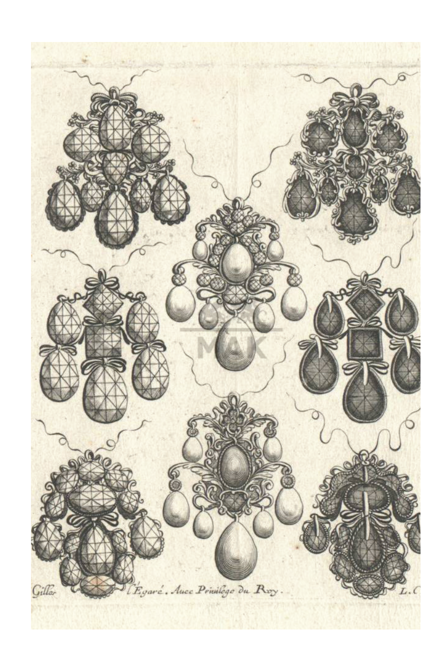
Por último, y basándonos en la bibliografía anglosajona que reincide en esta idea[21], el uso de las velas enriquece el brillo de las piedras. Además se generalizan las velas domésticas, así que se es más proclive a los encuentros sociales de noche. No sabemos hasta qué punto esto se puede aplicar al estilo de vida de la España del siglo XVIII[22], pero en todo caso esta última razón refuerza la segunda, es decir, la facilidades que ofrecen el *girandole* y el *pendeloque* a los hora de explotar todas las posibilidades de las gemas.

Queremos hacer un inciso respecto a la importancia de los exámenes de Pasantías catalanes. Éstos son la principal referencia en el caso de los pendientes debido no sólo a su abundancia sino a la exactitud cronológica. Los exámenes de Valencia, que podrían ser también de gran utilidad, durante el período que tratamos prácticamente se ciñen a los dos ejemplares de los que hemos tratado, aparte de la ingente cantidad de sortijas que se hizo en los exámenes de la época, por ello, en el caso particular de los pendientes hemos de apoyarnos especialmente en los dibujos de Barcelona.

---

[21] EVANS, Joan: *A History of Jewellery 1100-1870*. New York: Dover, 1989, pp. 149 y 159.
MASCETTI, Daniela; TRIOSSI, Amanda: *Earrings*...op. cit., p. 45.
PHILLIPS, Clare: *Jewelry, from Antiquity to the present*. London: Thames and Hudson, 1996, p. 107.
HUGHES, Graham: *The art of jewelry. A survey of craft and creation*, New York: Gallery Books, 1984, p. 95.

[22] Es preciso introducir ciertas dudas sobre el tan traído y llevado brillo de las piedras favorecido por la luz de las velas, pues es una idea que hemos encontrado de forma recurrente en casi toda la bibliografía inglesa desde que los expusiera por Joan Evans primera vez en 1953. Las dudas, que ya expuso Aranda Huete en su *Joyería en la Corte durante el reinado de Felipe V e Isabel de Farnesio* (1999), y que nosotros compartimos, se fundamentan en que en España gustaba la joyería colorista, que combina en oro con las esmeraldas, los rubíes, los diamantes y el esmalte. Es decir, no se valoraba tanto el tamaño o brillo de las gemas como sus colores. Además, en España hasta muy entrado el siglo XVIII no empieza a montarse las gemas al aire sino en boquillas por lo que el brillo de las piedras preciosas era una cuestión más bien secundaria.



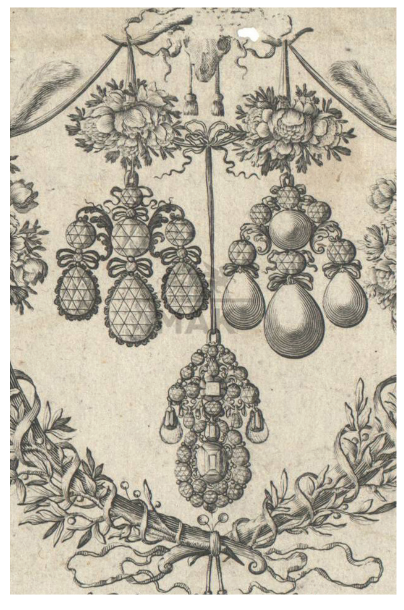


Fig. 5. (izq.)
Légaré, Gilles. Livre des Ouvrages d' Orfevrerie fait par Gilles Légaré Orfevre du Roy. 1663
MAK: Museo de Artes Aplicadas, Viena.
Inv- D 657 F-114 S-37 Z-11

Fig. 6. (dcha.)
François Le Febvre. Livre de Feuilles et de Fleurs Utile aux Orfevres et autres Arts. 1661
MAK: Museo de Artes Aplicadas, Viena.
Inv- KI 221 F-114 S-27 Z-3

1. El girandole

En el siglo XVIII, los pendientes viven su segunda etapa de esplendor en el que se impone definitivamente el tipo de pendiente *girandole*, cuyo origen se sitúa cronológicamente en el siglo anterior. Según las publicaciones francesas e inglesas este tipo de pendientes fue creado por el francés Legaré (Fig. 5) en 1663 y sus dibujos se conservan hoy día en la Biblioteca Nacional de París y el MAK de Viena[23].

Aunque para ser fiel a la realidad Legaré es contemporáneo de Le Fevre (Fig. 6), quien recibe menos atención por parte de la bibliografía[24]

Si bien otros investigadores[25] han podido documentar como origen de este tipo de pendientes el libro de diseños del catalán Arnold Llulls a comienzos del siglo XVII. Al margen de estas polémicas sobre la génesis de estos pendiente, de lo que hoy no cabe duda es que fue el francés Legaré quien las popularizó y que sus grabados sirvieron de cauce para que el tipo *girandole* se extendiera por toda Europa y estos pendientes siguieran desarrollándose gracias a la creatividad y habilidad de maestros plateros de Italia, Francia, Alemania, Inglaterra y, por supuesto, España. Existen bastantes de estos diseños elaborados por Ciampoli, Mondon, Guien, Pouget, Van den Cruycen y Fay, que se conservan en la Biblioteca Nacional de Francia y en el Museo Victoria y Alberto de Londres[26].

---

[23] Algunos de estos diseños fueron publicados por LANLLIER, Jean; PINI, Marie: *Five Centuries*..., op. cit., p. 85-87. Otros están disponibles en la web del Museo de Artes Aplicadas de Viena (MAK): http://sammlungen.mak.at/sdb/do/sammlung.state?pageOffset=3

[24] En este sentido hay que reconocer la enorme influencia que ha tenido la obra de Lanllier y Pini publicada en 1971 que hemos citado tantas veces. El resto de investigadores se remiten a esta obra continuamente y quizá ha terminado lastrando el conocimiento que tenemos de los diseñadores y grabadores europeos. Se echa en falta nuevos estudios que revisen este aspecto del diseño de joyería histórica.

[25] Ver ARANDA HUETE, Amelia: *La joyería*... op. cit., p. 385.

[26] Véase *Capítulo III: Colecciones de dibujos: Los diseños en Europa. Una breve panorámica desde el siglo XVI al XVIII.*

En cuanto a su descripción formal hay que explicar que el pendiente *girandole* se compone de tres elementos básicos: broquelillo, cuerpo intermedio y pinjantes. El broquelillo es un disco de sujeción a la oreja, generalmente se encuentra engastado con pedrería ya sea una sola piedra en un engaste circular o con una orla de gemas, lo que conformaría la clásica rosilla.

El segundo cuerpo lo conforma una pieza intermedia que se presenta en la mayor parte de los casos en forma de lazo a imitación de los lazos textiles de los que hemos hablado anteriormente. Estos lazos evolucionaron hacia una inspiración realizada en metal y piedras preciosas. No obstante existen diseños en los que esta pieza intermedia tiene apariencia de adorno floral, especialmente en la segunda mitad del XVIII, pero nunca se abandona el perfil del lazo.

Finalmente, el conjunto se completa con tres pinjantes o colgantes almendrados. En ocasiones los llamaremos lágrimas o almendrillas para referirnos al mismo elemento. El pinjante central puede ser de mayor longitud que los laterales o del mismo tamaño, si bien son más numerosos en España aquellos diseños en los que la almendrilla central es más larga que las laterales.

Este es el esquema básico que define al *girandole*, si embargo hay que matizar que se introducen numerosas variables según los gustos del país –podemos encontrar *girandoles* más alargados y estrecho o más anchos y cortos–. De igual manera que también puede variar el diseño de pendiendo de si el lazo de cuerpo intermedio tiene mayor o menor prevalencia, e incluso se advierten diferencias en los materiales que preferiblemente se usa en cada país, hecho fácilmente explicable según las posibilidades del comercio de cada país[27]. Por ejemplo, en España eran muy populares los pendientes de oro combinados con esmeraldas debido a la gran disponibilidad de estos materiales traídos de América. En Francia e Inglaterra las posibilidades de contar con gemas de importancia son más limitadas, de ahí que tuvieran que buscar soluciones alternativas como los cristales con espejuelos traseros para modificar el color de las piedras, o el uso de esmaltes o porcelana, así como la sustitución de los metales preciosos por plata o por acero o "marcasite". De todo esto ya tratamos anteriormente, pero es muy ilustrativo hasta qué punto las diferencias del diseño pueden verse afectadas por cuestiones tan aparentemente alejadas como son las materias primas y las cuestiones geopolíticas.

Durante el XVIII prima la anchura del *girandole* frente a la longitud, y se diseñan a juego con los adornos del corpiño. Se detectan diferencias entre el *girandole* del XVII y del XVIII. En el primer caso la decoración aparece tanto en el frente como en el revés, que se esmalta. El diseño es bastante horizontal y rígido, mientras

---

[27] MASCETTI, Daniela; TRIOSSI, Amanda: *Earrings*...op. cit., p. 44.

que los elementos integrantes son unidades claramente separadas. Así son los modelos creados por Quien, de 1710 pero publicados póstumamente en Londres.

En el XVIII empieza a poner más énfasis en las piedras talladas que en la montura o en el trabajo en oro en Francia, que es el país que irradie las modas. Desde comienzos de esta centuria el *girandole* está expandido por toda Europa, adaptándose al gusto de cada país y, de algún modo, traicionando el prototipo francés. En el *girandole* francés el protagonismo recae sobre el diamante y goza de un cierto sentido escultórico y del movimiento. En cambio, en España el *girandole* conjuga los diamantes y las esmeraldas de Colombia, que pertenecía a la corona. En Portugal se apuesta por la simplicidad de líneas para los topacios de Brasil. En las regiones del Adriático y sur de Italia se atreven con los granitos de perlas combinadas con gemas como el rubí, que mantuvieron hasta el XIX. En términos generales, existe una preferencia del diamante para las joyas de gala y de noche, y de las piedras de colores como granates, cornelina, venturina, perlas y pastas para el día.

En la segunda mitad del XVIII se producen pequeños cambios. Por ejemplo, en Francia empiezan a combinar los diamantes con las piedras de color. Por esta época el *girandole* se empieza a desarrollar en un sentido vertical, y la lágrima central se alarga. Se establecen las proporciones de los elementos de este tipo de pendiente en escritos como los *Principes de Girandoles* de Van der Cruycen en 1770. El lazo central se complica añadiéndole flores, diamantes y rubíes. Esto es lo que hace Pouget en sus diseños de 1762: uno de ellos con seis variantes. Otro grabado presenta motivos florales, dos corazones y parejas de palomas.

Las piedras se engastan en boquillas. En ocasiones se emplea este sistema de boquillas o *collets* para situar una lámina de color entre el metal y la piedra, que modifica el color natural de la piedra o lo potencia. Otras monturas son las llamadas "al aire" y "al transparente". Los diamantes se solían engastar en plata (salvo ciertos ejemplos españoles, según vimos en capítulos anteriores) y las piedras de color en oro. Los materiales permitían gran cantidad de variedades, lo cual no sólo influye en la apariencia de la joya, sino también en la posibilidad de llegar a todas las clases sociales.

A partir de estos presupuestos conocidos mediante la bibliografía consultada para el presente trabajo, se va a proceder a establecer criterios o parámetros que definan un esquema de tipo del *girandole* de la segunda mitad del siglo XVIII partiendo ahora de los diseños provenientes de la documentación objeto de estudio. Para ello vamos a apoyarnos en diversos aspectos que puedan ofrecer alguna luz a la hora de establecer dichos parámetros. En primer lugar vamos a realizar un análisis formal de los principales elementos que componen el esquema del *girandole*, por separado. Es decir, vamos a analizar las características del broquelillo y las perillas por una parte –por su evidente semejanza–, las características del cuerpo intermedio por otra y finalmente, nos detendremos en otros aspectos relacionados como la proporción de los objetos dibujados

en la documentación que manejamos. A partir de las observaciones se establecerán criterios que sean fiables a la hora de determinar cómo es un pendiente del tipo *girandole* en la segunda mitad del siglo XVIII.

Es interesante observar que, pese a la gran cantidad de pendientes *girandole* que debió existir en la época[28], entre los casi ochocientos diseños que aparecen en la documentación gráfica que manejamos en el presente estudio solamente aparecen veintiséis *girandoles*. De estos veintiséis, cinco se representan en el catálogo de modelos de Albini (datados de 1744 pero de definitiva importancia por su repercusión posterior) y siete en el catálogo de joyas de la Reina María Amalia de Sajonia –de los que no conocemos a ciencia cierta la datación de cada pieza, sólo conocemos un período de tiempo al que atribuirlo, es decir, entre 1737 y 1759–. Es decir, que sólo quedan catorce modelos de examen, catorce modelos de datación exacta –pues hay que restar el del Libro de Sevilla por ser una reproducción de los modelos de Albini–. Esto nos llama muchísimo la atención, ¿cómo es posible que sólo catorce aspirantes a maestro platero "se atrevieran" a acometer un par de *girandoles* en un espacio de tiempo tan amplio como medio siglo? ¿Y por qué el *girandole* no fue al parecer una pieza de examen atractiva?

Aparte de esto, se deriva de esta cuestión una observación importante: ¿es posible sacar conclusiones objetivas y representativas del estilo rococó aplicado a los pendientes *girandoles* a partir tan sólo de catorce modelos teniendo en cuenta que de los ejemplares conservados tan solo se hacen dataciones aproximadas y que los modelos que aparecen en la pintura retratística rara vez se representan con exactitud y no con pinceladas más o menos sueltas? Queremos hacer mención de esta observación porque, si bien puede ser considerado un demérito para nuestro propio trabajo, no es menos cierto que la obligación del investigador es expresar con toda honradez sus observaciones e intentar prever todas las objeciones que se pueden hacer. Dicho esto, sólo añadiremos que la falta de más elementos de juicio es precisamente la gran dificultad y el gran reto del presente estudio y eso es exactamente lo que lo hace a la vez tan apasionante.

Esta es la lista completa de diseños de *girandoles* que aparecen en los distintos documentos[29]:

GRANADA, fol. 12 (1741). Joseph Sedano. Catálogo nº 452.
RB. II-1055, N-I (1737?-1759). Anónimo. Catálogo nº 494.
RB. II-1055, N-III (1737?-1759). Anónimo. Catálogo nº 496.
RB. II-1055, N-IV (1737?-1759). Anónimo. Catálogo nº 497.

---

[28] Recordemos según se dijo en el capítulo referente a las tipologías que sólo en los Protocolos notariales de Sevilla se contabilizan hasta 45 pares de pendientes –de los que no especifica el tipo exacto, es decir, si eran *pendeloque* o *girandoles* puesto que no existe de hecho palabra en español para determinar cada tipo–. Otra fuente de información son los abundantes retratos de la época, en los que vemos mujeres representadas con *girandoles*.

[29] Sólo se incluyen los diseños, no las referencias escritas sobre éstos

RB. II-1055, N-IX (1737?-1759). Anónimo. Catálogo nº 500.
RB. II-1055, N-XI (1737?-1759). Anónimo. Catálogo nº 502.
RB. II-1055, N-XIV (1737?-1759). Anónimo. Catálogo nº 504.
RB. II-1055, N-XVI (1737?-1759). Anónimo. Catálogo nº 506
BNE. Invent/ 26.655 (1744). D. M. Albini/ Grabador: T.Planes. Catálogo nº 491.
BNE. Invent/ 26.652 (1744). D. M. Albini/ Grabador: T.Planes. Catálogo nº 488.
BNE. Invent/ 26.651 (1744). D. M. Albini/ Grabador: T.Planes. Catálogo nº 487.
BNE. Invent/ 26.026 (1744). D. M. Albini/ Grabador: T.Planes. Catálogo nº 484.
BNE, Invent /26657 (1744). D. M. Albini/ Grabador: T.Planes. Catálogo nº 493.
BNE. Invent/ 26.025, nº 1, (1744).D. M. Albini/ Grabador: T.Planes. Capítulo VII: El Pendiente, fig. 11.
AGAS. Libro II Oro, nº 8 (1754). Juan de Abila. Catálogo nº 462.
AGP. Sec. Hca. Caja 40-1763, P00008436 (23/V/1763). Anónimo francés. Catálogo nº 471.
AGP. Sec. Hca. Caja 40-1763, P00008435 (23/V/1763). Anónimo francés. Catálogo nº 482.
AGP. Sec. Hca. Caja 40-1763, P00008432 (23/V/1763). Anónimo francés. Catálogo nº 474.
AHCB. Pasantías V, 135r (7/IV/1773). Jose Masadas Sanmartí, hijo de Jacobo Masadas. Catálogo nº 50.
AHCB. Pasantías V. Fol. 137r (19/IV/1773). Anton Pascual y Serra. Catálogo nº 52
AHCB. Pasantías V, 205r (30/XII/1783). Felipe Armengol y Sampere, hijo de Jacinto Armengol. Catálogo nº 97.
AHCB. Pasantías V, 269r (26/XI/1791). Francisco Llorens y Sinol. Catálogo nº 144.
AHCB. Pasantías V, 275r (1/IX/1792). Pere Camprodon y Pujol, hijo de Pere Joan Camprodon. Catálogo nº 148.
AHCB. Pasantías V, 290r (30/X/1794). Libori Sala y Peran. Catálogo nº 160.
AHCB. Pasantías V, 294r (4/IV/1795). Francisco Briansó. Catálogo nº 163.
AHCB. Pasantías V, 297r (1795). Pau Figueroa. Catálogo nº 166.
AHCB. Pasantías V, 299r (22/XII/1795). Joseph Montells, hijo de Pera Montéis. Catálogo nº 168.
AHCB. Pasantías V, 304r (22/VIII/1796). Miguel Vidal y Garrabau. Catálogo nº 172.
AHCB. Pasantías V, 307r (-/XI/1796). Ramón Mares y Llopart. Catálogo nº 173
AHCB. Pasantías V, 313r (-/XI/1797). Joseph Mestres y Morgadas. Catálogo nº 178

1.1. Análisis de broquelillos y perillas

Como hemos dicho anteriormente comentaremos en primer lugar los broquelillos o, dicho de otra manera, el disco superior que sirve para sujetar el pendiente a la oreja mediante un vástago que la atraviesa. Si observamos los broquelillos del conjunto de los veintiséis diseños para *girandoles* de los que disponemos nos damos cuenta de que la mayoría de ellos se describen como una rosilla. La rosilla no es más que una gema rodeada por una

orla de gemas del mismo calibre o inferior. Encontramos algún caso aislado en el que se presenta algo de decoración adicional como cresterías de filigrana[30] en torno a la rosilla o incluso, en fechas tardías, una doble rosilla[31]. Habitualmente la gema central de la rosilla presenta talla circula u ovalada, tan solo encontramos un solo ejemplo en el que la rosilla es cuadrada pero se ha colocado a la manera de un rombo. Este es un caso excepcional, muy original y del que lamentablemente no podemos dar una fecha exacta pues integra el catálogo de joya de María Amalia de Sajonia[32].

Se encuentran diseños, especialmente entre los integrantes de pruebas de acceso a la maestría dentro de la corporación gremial y las Pasantías particularmente, en los que hay una gran ambición artística y por ello se representan los broquelillos y pinjantes como auténticas flores, con un estilo muy naturalista, no como una reproducción exacta de qué tipo de gemas había que emplear o dónde debía colocarse. Vemos flores que imitan a la realidad porque no son ya flores geométricas con todos los pétalos idénticos, sino que muestran hojas y pétalos asimétricos y de aspecto blando. No en vano, este tipo de diseños más naturalista pertenecen a fechas bastante avanzadas del siglo, a partir de de 1773, en el caso de los exámenes de Pasantías barceloneses[33]. Una observación muy digna de mención es el hecho de que los tres pinjantes tienen prácticamente la misma longitud, el central sobresale sólo ligeramente pero destaca de los laterales porque es más ancho. Este rasgo irá evolucionando con el paso de los años según veremos más adelante.

Como apuntamos anteriormente existe algún diseño en el que el broquelillo no es una rosilla sino una única gema de gran tamaño. Debido al excesivo coste y dificultad que tiene encontrar dos gemas similares y de gran tamaño este tipo de diseños no eran en absoluto usuales como es lógico, por otra parte. De hecho, sólo encontramos tres ejemplares de *girandole* con una única gema en el broquelillo. Un ejemplar de Albini (que habría que tomar con prudencia al ser un diseño ideal, no material) y otros dos diseños de *girandoles* pertenecientes a la Reina María Amalia de Sajonia[34]. Respecto a estos últimos hay que hacer un comentario específico: en la nota al margen del primer diseño al que nos referimos (el N-I) dice que estas gemas eran brillantes, y además estos pendientes se rehicieron y son los que aparecen en el folio N-III. De estos pendientes vamos a tratar más profundamente en seguida, cuando tratemos las variaciones del segundo

[30] Se encuentra filigrana en torno a un broquelillo–rosilla en los pendientes representados en RB. II-1055, N-XIV Catálogo nº 504; MDRD- Albini BN. Invent/ 26.655, Catálogo nº 491, nº2; y examen de Ramón Mares y Llopart (-/XI/1796) AHCB. Pasantías V, 307r., Catálogo nº 173.

[31] Examen de Libori Sala y Peran (30/X/1794), AHCB. Pasantías V, 290r, Catálogo nº 160; examen de Francisco Briansó (4/IV/1795), AHCB. Pasantías V, 294r. Catálogo nº 163.

[32] RB. II-1055, N-XVI, Anónimo, 1737-1759. Catálogo nº 506.

[33] Véanse los diseños de José Masadas Sanmartín o Anton Pascual y Serra. Pasantías, Barcelona, vol V. fols. 135 y 137, respectivamente. Catálogo nº 50 y 52.

[34] RB. II-1055, N-I, Catálogo nº 494 y RB. II-1055, N-III. Catálogo nº 496.

cuerpo del tipo *girandole*. Lo que queremos transmitir con esta idea es que los broquelillos de una sola gran gema son escasísimos, no se encuentra ni un solo ejemplo en los diseños de Pasantías, que son los que reflejan mejor la realidad cercana de la joyería de la época. Por lo que, en resumen, llegamos a la conclusión de que este tipo de broquelillos se reducen a la "irrealidad" del diseño sobre papel o a los joyeros de la alta aristocracia. Siendo, al propio tiempo, la habitual rosilla tan sólo un trasunto o una imitación de la gema única que representa, pues, el ideal de *girandole*.

Las tres lágrimas o perillas que completan el esquema de *girandole* necesariamente mantienen el mismo planteamiento que el broquelillo, pero traspasado a la forma piriforme. Es decir, que si el broquelillo lo compone una rosilla, las perillas serán tres rosillas piriformes. Sobre este elemento no existe prácticamente ninguna variación salvo las que impone el alargamiento progresivo del *girandole* con el paso del tiempo, del que trataremos en adelante.

En resumen, vemos que se cumplen dos rasgos. El primero, el broquelillo y los pinjantes siempre debían tener un diseño similar, allá donde el broquelillo lo compone una rosilla encontramos pinjantes con igual configuración en la que lo único que se ha adaptado es la forma de lágrima. Así mismo, en los escasísimos ejemplos que muestran el broquelillo con una gema solitaria los pinjantes también están compuestos de una sola gema de talla pera. Las almendrillas con orla se mantienen hasta el final del siglo tal como se observa en las Pasantías barcelonesas y, si bien la idea de suprimir la orla ya aparece en 1770, en los diseños de Van der Cruycen. Se concluye que convivieron ambos diseños, con o sin orla en el broquelillo y pinjantes.

Como segundo rasgo, se observa que la evolución de los pinjantes se refiere a su progresivo alargamiento –aspecto sobre el que abundaremos en las próximas páginas– pero no a la evolución formal de su esquema compositivo durante toda la mitad del siglo XVIII.

1.2. Análisis del cuerpo intermedio

Se ha observado el segundo de cuerpo del *girandole* con el objetivo de comprobar si existen cambios a lo largo de la segunda mitad del siglo XVIII que determinen algún tipo de evolución estética. Así pues, si atendemos al segundo cuerpo o cuerpo intermedio se distinguen algunos esquemas compositivos que se repetirán en torno a fechas concretas. Esta observación puede ser resultar orientativa a la hora determinar una datación. El cuerpo intermedio de los ejemplares de *girandole* que manejamos presenta diseños en su segundo cuerpo que posiblemente estén ligados a la fecha en la que fueron realizados. Esta cronología habrá que aplicarla con cierta elasticidad porque que en todas las modas hay modelos que se convierten



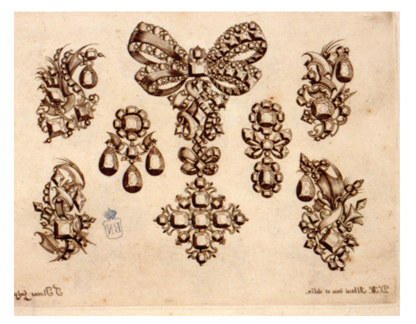


Fig. 7. (izq.)
Pendiente girandole. Juan de Abila. 1755
AGAS. Libro II de Oro, nº 8.

Fig. 8. (dcha.)
Piocha. Dº Ms. Albini. 1744
BNE Invent/26651

en clásicos y pueden aparecer de forma intermitente, como explicaría el hecho mismo de que cada una de estas tendencias o "modas" se mantienen durante un periodo de tiempo relativamente amplio.

1. Entre 1741-1759: Cuerpo intermedio en forma de U ó V de elementos abstractos como lacería, aletas, filigrana que se aprecian en un diseño de Granada[35] (1741), tres diseños de Albini[36] (1744), Sevilla[37] (1754), Barcelona[38] (1773) y dos más de María Amalia de Sajonia[39] (de cronología estimada entre 1737-1759). El cuerpo en forma de *V* ó *U* con decoración abstracta parece heredero en su filosofía de la estética barroca, si bien los motivos se han renovado y aparecen elementos típicamente rococó como las aletas.

Se puede objetar que no fue una tendencia generalizada sino que respondía a la creatividad particular de D. Ms. Albini, sin embargo la influencia de este platero queda probada por la repercusión que tuvo al ser incorporado con gran exactitud –según vemos en las figuras de abajo– como modelo al Segundo Libro de Exámenes de Sevilla (Figs. 7 y 8). A esto se añade otro factor que es la potencial influencia que pudo tener en los plateros sevillanos y a lo que se une su difusión dada su capacidad para difundirse por los lugares tan dispersos donde se han encontrado los grabados de estos diseños[40].

[35] GRANADA, fol. 12 (1741). Joseph Sedano. Catálogo nº 452
[36] Con cintas entrelazadas: BNE. Invent/26.652-nº1, Catálogo nº 488 y BNE. Invent/ 26.025, nº 1 (1744).D. M. Albini/ Grabador: T.Planes. Capítulo VII: El Pendiente, fig. 11.Y con filigrana: BNE. Invent/26.655-nº2, Catálogo nº 491.
[37] Con aletas: AGAS. Libro II Oro, nº 8 (1754). Juan de Abila. Catálogo nº 462
[38] AHCB. Pasantías V. Fol. 137r (19/IV/1773). Anton Pascual y Serra. Catálogo nº 52
[39] RB. II-1055, N-XIV (1737?-1759). Anónimo. Catálogo nº 504.
RB. II-1055, N-XVI (1737?-1759). Anónimo. Catálogo nº 506
[40] Tal como explicamos más detenidamente anteriormente, en el capítulo IV. Colecciones de Dibujos. 2.3. Estampas de modelos de Albini.

Este tipo de decoración se mantendrá desde comienzos de los años cuarenta hasta comienzos de los setenta, momento en que el aspecto más naturalista del estilo rococó empezará a manifestarse de forma evidente en las joyas que tratamos.

2. Entre 1737-1759: Segundo cuerpo en forma de sol para un diseño aislado del catálogo de la María Amalia de Sajonia[41]. Este tipo de segundo cuerpo parece una variedad un tanto marginal dentro de las corrientes de la moda, que nos hace sospechar que pudiera deberse a un capricho de quien ya poseía una buena colección de pendientes.

3. Entre 1759- 1773: Formación horizontal a base de flores naturalistas: Es el tipo de diseño que encontramos en un examen de Pasantías de Barcelona[42] (de 1773) y un par de pendientes de la amplia colección de María Amalia de Sajonia[43] (1737-1759).

4. Entre 1759- 1783: Lazo sencillo de puntas elevadas[44] en Barcelona (1783) y un par de *girandoles* de la reina María Amalia de Sajonia (1737-1759).

5. Entre 1795 -1799: Lazo con flores dispuestas en forma de *V*[45]. Se conocen tres diseños de las Pasantías de Barcelona fechados en 1795, 1796 y 1799. Así pues a partir de este momento se comienzan a ver flores y lazos de aspecto blando, queriendo parecerse a la realidad. Estos lazos poco tendrán que ver con el lazo barroco grueso, ancho y rígido, para convertirse en lazos de puntas que se elevan misteriosamente, vivaces, ligeras y delgadas. Son lazos que parecen despegarse de esa sensación de pesadez del Barroco y va acercándose al espíritu Romántico en que el hombre parece descubrir la disfrute por la naturaleza -también con su cara sombría-, pero pasando antes a hacer una breve parada en la coquetería rococó.

6. Entre 1759-1796: Ramas y flores entrelazadas formando una composición en forma de V. Es un esquema para el segundo cuerpo bastante extendido y del que se conservan ejemplares materiales, así se advierte en piezas españolas del Museo Victoria y Alberto de Londres[46] o en Museo Nacional de Arte Suntuarias

---

41 RB. II-1055, N-XI (1737?-1759). Anónimo. Catálogo nº 502.
42 AHCB. Pasantías V, 135r (7/IV/1773). Jose Masadas Sanmartí, hijo de Jacobo Masadas. Catálogo nº 50.
43 RB. II-1055, N-IV (1737?-1759). Anónimo. Catálogo nº 497.
44 Con puntas elevadas: AHCB. Pasantías V, 205r (30/XII/1783). Felipe Armengol y Sampere, hijo de Jacinto Armengol. Catálogo nº 97. Con cabos: RB. II-1055, N-I (1737?-1759). Anónimo. Catálogo nº 494.
45 AHCB. Pasantías V, 297r (1795). Pau Figueroa. Catálogo nº 166.
AHCB. Pasantías V, 304r (22/VIII/1796). Miguel Vidal y Garrabau. Catálogo nº 172.
AHCB. Pasantías V, 313r (-/XI/1797). Joseph Mestres y Morgadas. Catálogo nº 178
46 Evans, J. *A History of Jewellery 1100-1870*. New York, 1989, Lám. 148.

González Martí[47]. En Barcelona[48] aparecen cuatro dibujos así (fechados en 1791, 1792, 1794, 1795 y 1796), otros dos del Segundo Catálogo de Joyas de María Amalia de Sajonia[49] (c. 1737-1759), junto con otros dos *girandoles* de diseños francés que el Embajador Ventura Llovera[50] envió a Carlos III (1763).

Anteriormente hacíamos referencia a unos pendientes representados en la segunda parte del Catálogo de joyas de la reina María Amalia de Sajonia al tratar sobre los broquelillos y pinjantes. Referíamos, según se explica en una nota al margen, que los pendientes dibujados en folio N-I se rehicieron. La nota no explica la razón por la que se realizó una nueva compostura. Hemos comprobado que no hay entre los diseños de la Reina otros pendientes similares, con lazo, que puedan justificar el hartazgo pues, de hecho, los modelos de *girandole* son todos muy distintos unos de otros. Así que otras posibilidades que justifiquen las modificación de los *girandoles* pudieran ser que o bien resultaba anticuados o simplemente incómodos.

Lo que sabemos con certeza es que se reutilizaron muchas de sus gemas y se dibujaron en la hoja N-III de la segunda parte del Catálogo. No podemos saber la fecha exacta de ejecución de ambos diseños[51], pero sí es interesante este caso pues nos puede orientar sobre la evolución del gusto dominante. El diseño original (N-I) de la pareja de *girandoles* consistía en un broquelillo de un sólo un diamante y los tres pinjantes son sendos diamantes de talla pera sin orla. El trecho o segundo cuerpo, que es lo que en este momento nos centra, se compone de tres de flores como vistas lateralmente[52] ordenados por dos ramitas y otras chispas a modo de capullos de flores.

En el segundo diseño, que se representa como decimos en el folio N-III, se han depurado las formas, ha desaparecido el cúmulo de chispas que rodeaban tanto el broquelillo como las perillas. Así mismo, se ha eliminado el lazo del trecho para convertirse en una ramita irregular con tres flores dispuestas de forma

---

[47] Catálogo: *La joyería española de Felipe II a Alfonso XIII* Madrid, 1998, nº cat. 139.

[48] AHCB. Pasantías V, 307r (-/XI/1796). Ramón Mares y Llopart. Catálogo nº 173.
AHCB. Pasantías V, 269r (26/XI/1791). Francisco Llorens y Sinol. Catálogo nº 144.
AHCB. Pasantías V, 275r (1/IX/1792). Pere Camprodon y Pujol, hijo de Pere Joan Camprodon. Catálogo nº 148.
AHCB. Pasantías V, 290r (30/X/1794). Libori Sala y Peran. Catálogo nº 160.
AHCB. Pasantías V, 294r (4/IV/1795). Francisco Briansó. Catálogo nº 163.
AHCB. Pasantías V, 299r (22/XII/1795). Joseph Montells, hijo de Pera Montéis. Catálogo nº 168

[49] RB. II-1055, N-IV (1737?-1759). Anónimo. Catálogo nº 497.
RB. II-1055, N-III (1737?-1759). Anónimo. Catálogo nº 496.

[50] AGP. Sec. Hca. Caja 40-1763, P00008435 (23/V/1763). Anónimo francés. Catálogo nº 482.
AGP. Sec. Hca. Caja 40-1763, P00008436 (23/V/1763). Anónimo francés. Catálogo nº 471.

[51] No se encuentra datos específicos sobre estas piezas entre la abundante documentación guardada y que investigó y sistematizó Oliveros de Castro (apud OLIVEROS DE CASTRO, Mª Teresa: *María Amalia de Sajonia, esposa de Carlos III*, Madrid: CSIC, 1953).

[52] Es muy frecuente encontrar las flores como vistas desde arriba, como si fueran margaritas con los pétalos abiertos porque permitía realizar una sencilla rosilla de gemas.

asimétrica, salpicado de hojitas alargadas y chispas de diamantes a modo de capullos de flor. Este segundo diseño presenta características más cercanas al decorativismo y naturalismo propio del Rococó, tal como se observa en los pendientes de las dos últimas décadas del siglo según se reflejan en las Pasantías de Barcelona, en estos *girandoles* ha desaparecido por completo los lazos y han cedido el motivo del segundo cuerpo a las flores como se ve en los *girandoles* de segundo cuerpo de decoración vegetal con esquema en *V*.

Entre los modelos de *girandoles* de este mismo tipo, de decoración vegetal en *V*, se encuentran dos modelos distintos entre los dibujos que el embajador Ventura Llovera envió a la Corte de Carlos III con diseños de aderezos fechado en diciembre de 1763[53]. Ambos diseños han sido citados unas páginas arriba y sobre ellos se ha tratado brevemente en el capítulo IV –sobre las distintas colecciones de dibujos– pero estos dos *girandoles* requieren un comentario más detenido. En aquel capítulo reparábamos en que la ejecución estilística de los dibujos es muy distinta entre ambos *girandoles* pese a que, como observamos en este momento, se pone de manifiesto un esquema idéntico de organización de los elementos vegetales con forma de *V*. Vimos que estilo del dibujo era muy similar entre todos los ellos excepto uno. El modelo de *girandole*[54] del estilo prevalente en toda la colección presenta tres flores en el segundo cuerpo y el pinjante central no sobresale demasiado de la línea que marcan los pinjantes laterales. No se representa ni una sola gema, tan solo esferas sombreadas que bien podrían ser perlas o cualquier tipo o talla de gema.

Dentro de este mismo tipo de *girandoles* con un segundo cuerpo de decoración vegetal pero estructura formando una *V* se encuentra en la misma colección de dibujos de Carlos III otro modelo de *girandole*[55] que presenta una rosilla en el broquelillo con una gran gema facetada y de color en el centro –posiblemente topacios, está sombreada con grisalla– rodeada de una orla de piedras preciosas, posiblemente diamantes. Las gemas que integran los pinjantes se representan, así mismo, de forma muy técnica, con gran detenimiento y detalle en la talla de las mismas. Por otro lado y atendiendo a su esquema compositivo, el segundo cuerpo está ocupado por tres flores dispuestas en *V*, con hojarasca muy menuda. Presenta evidentes diferencias de estilo respecto al *girandole* que comentamos antes por lo que parece que ambos dibujos, pese a ser probadamente de origen francés y contemporáneos, salieron de dos manos diferentes, una que podría atribuirse al Maestro francés Duflos[56] y la otra, desconocida.

---

[53] AGP. Sec. Hca. Caja 40-1763, P00008435 (23/V/1763). Anónimo francés. Catálogo nº 482.
AGP. Sec. Hca. Caja 40-1763, P00008436 (23/V/1763). Anónimo francés. Catálogo nº 471.

[54] Catálogo nº 482.

[55] Catálogo nº 471.

[56] Vid. en el presente estudio, *Capítulo IV, Colecciones de dibujos: 2.4. Dibujos de joyas encargadas por Carlos III al embajador en París*.

A partir de la década de los ochenta, a la vista de los dibujos barceloneses, el *girandole* parece contagiarse del gusto por la verticalidad –quizá más propia del pendiente *pendeloque*– y como veremos, en adelante, se alarga estirando también su segundo cuerpo.

Concluimos que estas observaciones y análisis de elementos pueden servir de ayuda a la hora de proponer una evolución estilística y, en consecuencia, una norma que ayude a datar futuros hallazgos.

1.3. Análisis de las proporciones

Anteriormente, al tratar sobre los broquelillos y los pinjantes, observábamos que a partir de 1773 los *girandoles* de los exámenes de Pasantías barceloneses[57] presentaban tres pinjantes de casi la misma longitud, sobre saliendo por la parte inferior la almendrilla central sólo ligeramente. Este pinjante, sin embargo, destaca sobre los laterales porque es más ancho. Este rasgo irá evolucionando y, al cabo de diez años, encontramos entre los exámenes del propio libro de Pasantías un ejemplar de *girandoles*[58] en los que el pinjante central sobresale por la parte inferior de forma considerable respecto a los laterales, si bien la anchura de las almendrillas se ha equiparado y es igual en las tres. La apariencia del conjunto es piramidal. Esta forma piramidal se vuelve a encontrar en un diseño posterior, de 1791[59].

A partir de aquí y en un plazo de tiempo brevísimo se observa un cambio radical en cuanto a las proporciones del *girandole*, y es que tan solo tres años más tarde, a partir de 1794, comienza a repetirse un modelo que se verá después repetido hasta siete veces más. Nos referimos el diseño de Libori Sala y Perán[60], en el que el cuerpo intermedio se ha reducido a una flor sobre el pinjante central. Los dos pijantes laterales nacen casi del broquelillo o chatón que sujeta la joya a la oreja, por lo que el efecto es que el central comienza allá donde terminan los laterales. Y a pesar de que los tres pinjantes son idénticos en diseño y en tamaño, la diferencia de altura de la que penden hace el efecto de que el central es considerablemente más largo que los laterales.

Es el ejemplo típico de *girandole* fusiforme del que hablan otros estudiosos y a los que incluso algunos llaman pendientes "catalanes".

---

[57] Véase dos exámenes de 1773: AHCB. Pasantías V, 135r (7/IV/1773). Jose Masadas Sanmartí. Catálogo nº 50 y AHCB. Pasantías V. Fol. 137r (19/IV/1773). Anton Pascual y Serra. Catálogo nº 52.
[58] AHCB. Pasantías V, 205r (30/XII/1783). Felipe Armengol y Sampere, hijo de Jacinto Armengol. Catálogo nº 97.
[59] AHCB. Pasantías V, 269r (26/XI/1791). Francisco Llorens y Sinol. Catálogo nº 144.
[60] AHCB. Pasantías V, 290r (30/X/1794). Libori Sala y Peran. Catálogo nº 160.

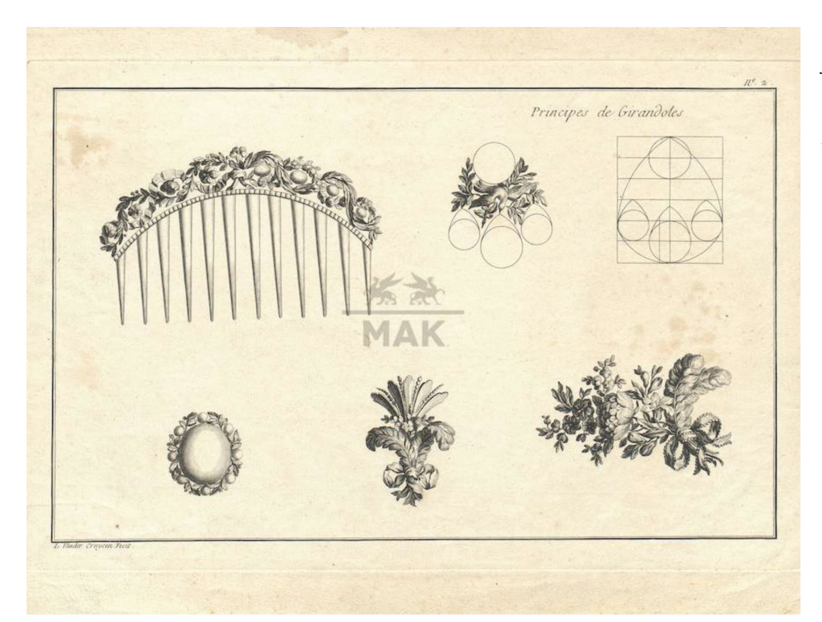


Fig.9.
Jan van der Cruycen Entwerfer: N. 2 Principes de Girandoles L. Vander Cruycen Fecit. 1770. MAK: Museo de Artes Aplicadas, Viena. Inv-Nr. D 996 F-117 S-17 Z-2

Al observar estas piezas nos preguntamos si podía existir una relación entre la anchura y altura total de la pieza más allá de lo puramente estético y considerando el *girandole* en su totalidad no despiezándola. Así lo propuso Van der Cruycen en sus grabados, expresados como *Principes des girandoles* (Fig. 9).

Pero como vemos este principio de proporción se mantuvo solo guante unos años y el girandole evolucionó y ganó en desarrollo vertical. Así pues nos planteamos si existiría una relación matemática o, lo que es lo mismo, calculamos el cociente de las medidas de anchura y longitud de cada uno de los dibujos de *girandoles* de los exámenes de Pasantías catalanes. Cuando realizamos este cálculo teníamos la esperanza de encontrar el número áureo, 1,62, la base e ideal del Clasicismo, pero obviamente este número nunca resulta. La búsqueda del número áureo en las creaciones del Barroco o el Rococó es poco más que un divertimento de investigador, pues si hay algo que caracterice el Arte de la época que tratamos es precisamente la ruptura con los moldes clásicos. Además existe un aspecto práctico en el que se repara a simple vista: mientras la medida de la anchura del pendiente *girandole* se mantiene aproximadamente igual, la medida de la longitud no para de crecer en unos pocos de años como explicábamos unas pocas líneas más atrás. En todo caso, no deja de ser bonito poder demostrar de una manera práctica, gráfica y concreta que la huída del número áureo –y todo lo que él simboliza- es precisamente lo que determina toda la mentalidad y todo el arte del Barroco y Rococó a través de un pequeño ejemplo como la joyería.

2. El pendeloque

La alternativa al *girandole* es el pendiente del tipo *pendeloque*, que sería una creación paralela y simplificada puesto que consta del broquelillo circular de sujeción al lóbulo de la oreja, una pieza intermedia con forma de lazo o similar (ya lo especificaremos más adelante) y un solo colgante o pinjante. El *pendeloque* se hizo muy popular en España desde principios del XVIII, por lo que es fácil encontrarlos en los libros de exámenes gremiales. En concreto, aparece el *pendeloque* en los Libros III, IV y V de Pasantías de Barcelona, en el Segundo Libro de la Platería del Oro de Sevilla (nº 2 y 11, denominados en las actas de exámenes

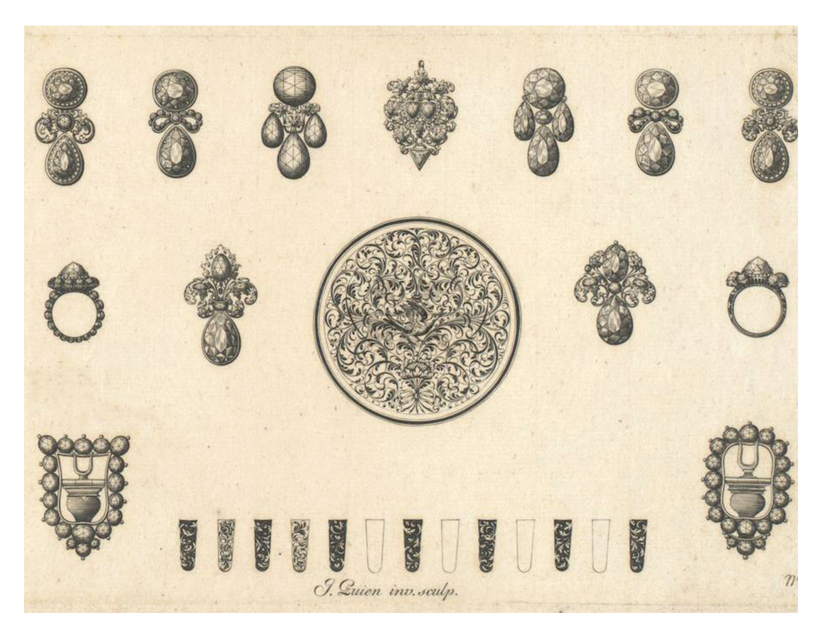


Fig.10.
Jean Guien. *Livre d' Ouvrages de Jouaillerie. A book of Ornaments for Jewellers*. Publicado c.1762 MAK: Museo de Artes Aplicadas, Viena. Inv- D 750 F-115 S-20 Z-6

"zarcillo con lazo"), y dos modelos de los libros de Granada (de José de Tormos, en 1738, y de Mn. A., en 1746).

En 1701, Joseph Tulrrá diseña un tipo de pendiente que se extiende, según Aranda[61], en la década de 1720: son unos pendientes con broquelillo, lazo y almendra, que se llamaron *desaliños*. La descripción se acerca mucho al pendiente *pendeloque*. Por lo que hay que preguntarse sobre si realmente el *pendeloque* es de origen francés. Según Sanz[62], esta idea ya había surgido en la segunda mitad del XVII a la vista de un collar del Museo Poldi- Pezzoli[63]: el adorno central del collar posee un botón, lazo, y colgante almendrado.

Existieron pendientes en toda Europa que son desmontables: un *girandole* se transforma en *pendeloque* al suprimir las dos lágrimas menores.

En Europa se presentan los primeros diseños en la segunda mitad del XVIII. Así se muestra en el *Premier Livre des pierreries pour la Parure des Dames* de Mondon (1750), conservado hoy día en la Biblioteca Nacional de París. Sebastiano Meyandi da a conocer sus joyas a través de la publicación de unos grabados en 1755, hoy en el *Cooper Union Museum for the Arts of Decoration* de Nueva York. Entre 1751 y 1770, Maria mostró sus propuestas en su *Premier livre de dessins de joaillerie*, y las podemos ver en la Biblioteca Nacional de París. Poco después se dio a conocer los diseños de Jean Guien (Fig. 10) en un libro realizado en 1710 pero que no fue publicado hasta 1762. Es decir, que por la poca difusión que tuvo durante la primera mitad del siglo XVIII es difícil considerarlo el padre del *pendeloque*.

Por último, hay un platero italiano del que se desconoce el nombre, sus dibujos son propiedad del Museo Victoria y Alberto de Londres y fueron publicados por Lanllier y Pini.

---

[61] ARANDA HUETE, Amelia: *La joyería*... op. cit., p. 385.
[62] SANZ SERRANO, Mª Jesús: *Antiguos dibujos de la platería sevillana*. Sevilla: Excma. Diputación de Sevilla, 1986, p. 127.
[63] Ápud LANLLIER, Jean; PINI, Marie: *Five Centuries*..., op. cit., p. 100.

Mascetti y Triossi[64] afirmaban que se hicieron populares en la segunda mitad del siglo, aunque existían desde cincuenta años antes. Los modelos de inicios del XVIII tenían tres cuerpos: el superior en forma de marquesa, lazo y colgante alargado al igual que el superior, pero el centro se balanceaba. Parece que se puso de moda porque equilibraba la imagen del peinado, que en los setenta era más alto: llevaban las mujeres un cojinete de lana, alambre y pelo natural, o de caballo, empolvado. La moda de las extravagantes pelucas fue el blanco de las burlas de los caricaturistas de la época según diversos autores que incluyen algunos de estos dibujos en sus publicaciones[65].

Muchos de estos zarcillos se elaboraron con diamantes, que hoy se han desmontado, así como vidrios, topacios o cristal de roca. Existía una variante que llevaba una perla aperillada en un marco de diamantes.

Las mismas autoras, Mascetti y Triossi, identifican otro tipo de arracada similar al *pendeloque*, al que llaman *two-stone*, o de doble racimo, consistente en dos grandes piedras facetadas de forma ovalada, la superior de mayor tamaño, unidas por motivos decorativos variados. Bajo nuestro punto de vista podría equipararse a la calabacilla de la que hablamos al principio. Los más elaborados son los de Duflos (1744), con flores y ramos. También Maria[66] tenía su versión en 1765, con dos grandes flores unidas por una lazada. No se han conservado modelos de *doble racimo* en diamantes, sino en pastas y granates en el museo de Londres.

El *pendeloque* y el *girandole* se mantienen a través del tiempo, adaptándose, hasta llegar a formar parte de las tradiciones populares actuales. En Portugal existen los *brincos*, una derivación del *pendeloque*, con lazo y centro móvil, si bien el colgante es más ancho y las piedras se sustituyen por bolitas de oro facetadas, aplicadas sobre una lámina de oro troquelada.

En Aragón, Cataluña y Valencia el *girandole* permaneció casi inalterable hasta fines del XIX, como se aprecia a través de la pintura de Joaquín Argasot de la *Florista Valenciana*. El *pendeloque* derivó de modo paulatino hacia los denominados *catalanes*, *aragoneses* o *baturros*: son unos pendientes grandes de forma fusiforme, compuestos por tres cuerpos tipo charnela o sujetos por pasadores. El cuerpo central es un lazo o una mariposa. Las piedras con que se adorna son de color uniforme, a veces, con láminas de color interpuestas.

El *pendeloque* derivó en Salamanca hacia los orives, como señala Arbeteta[67], quien encuentra relación entre estas piezas y algunos modelos de los libros de Barcelona, Sevilla y el Inventario de Guadalupe.

---

[64] MASCETTI, Daniela; TRIOSSI, Amanda: *Earrings*...op. cit., p. 46.
[65] J. Bennett, Philip Dawe, Robert Sayer. *A hint to ladies to take care of their heads*.1776.
Museo de Londres, inv. nº 001059. Vid. MASCETTI, Daniela; TRIOSSI, Amanda: *Earrings*...op. cit., p. 46.
[66] Ápud LANLLIER, Jean; PINI, Marie: *Five Centuries*…, op. cit., p. 111.
[67] ARBETETA MIRA, Letizia: *La joyería española de Felipe II a Alfonso XIII en los museos estatales*. Madrid: Nerea, Ministerio de Educación y Cultura, 1998, p. 59.

Esta es la lista completa de dibujos de *pendeloques* que aparecen en los distintos documentos que hemos manejado en el presente estudio. La lista de *pendeloques*, como ya ocurriera con los *girandoles*, resulta llamativamente breve en comparación con la cantidad total de dibujos de joyas de la segunda mitad del XVIII pues tan solo encontramos veintidós dibujos de *pendeloques*. Estos pendientes tienen una evolución paralela a los *girandoles* por lo que en esta ocasión el análisis de estas piezas va a ser más breve para no reiterar planteamientos ya expuestos. De nuevo nos vamos a apoyar en los exámenes de Pasantías de Barcelona por la exactitud de las fechas como si de el fiel de la balanza se tratara y en torno al que la evolución estilística. Bien es cierto que en las distintas regiones de España se podían dar variaciones estilísticas o diferencias en la asimilación de nuevas modas. Es un hecho que en la Península siempre han existido zonas de mayor permeabilidad ante las nuevas modas y otras zonas más rezagadas o más apegadas a lo que se consideraba "lo tradicional", "lo clásico" para referirnos aciertas modas que resisten el paso del tiempo. Sin embargo, pensamos que precisamente Barcelona es muy interesante porque por su situación geográfica y su privilegiada situación comercial como importante puerto mediterráneo, era un lugar de recepción y de partida para tendencias y costumbres, también si hablamos de modas.

BNE. Invent/ 26.657, nº 2 (1744).D. M. Albini/ Grabador: T.Planes. Catálogo nº 493.
BNE. Invent/ 26.651 (1744). D. M. Albini/ Grabador: T.Planes. Catálogo nº 487.
BNE. Invent/ 26.652 (1744). D. M. Albini/ Grabador: T.Planes. Catálogo nº 488.
BNE. Invent/ 26.654, nº 1 (1744). D. M. Albini/ Grabador: T.Planes. Catálogo nº 490
BNE. Invent/ 26.654, nº 2 (1744). D. M. Albini/ Grabador: T.Planes. Catálogo nº 490.
BNE. Invent/ 26.655 (1744). D. M. Albini/ Grabador: T.Planes. Catálogo nº 491.
BNE. Invent/ 26.025, nº 2 (1744).D. M. Albini/ Grabador: T.Planes. Capítulo VII: El Pendiente, fig. 11.
Granada, fol. 18 (1746). Manuel Ahumada y Cepeda. Catálogo nº 454.
AGAS Libro II Oro, nº 2 (1754) Juan de Abila, Catálogo nº 456.
AGAS Libro II Oro, nº 11 (1754) Juan de Abila, Catálogo nº 465.
RB. II-1055, N-VIII (1737?-1759), Anónimo. Catálogo nº 499.
RB. II-1055, N-X (1737?-1759), Anónimo. Catálogo nº 501.
AHCB. Pasantías V, 18r (17/VI/1757). Pau Girona. Capítulo I: El aderezo, fig. 1
AHCB. Pasantías V, 19r (30/I/1757). Felipe Estibar. Capítulo I: El aderezo, fig. 2
AHCB. Pasantías V, 38r (12/IV/1760) Joan Espinás y Besora. Capítulo I: El aderezo, fig.3
AHCB. Pasantías V, 76r (10/I/1767). Agustín Turquet. Catálogo nº 18
AHCB. Pasantías V, 86r (27/I/1768), Mateu Sardá. Capítulo I: El aderezo, fig. 4
AHCB. Pasantías V, 90r (247/X/1768), Rafael Gorina. Capítulo I: El aderezo, fig. 5
AHCB. Pasantías V, 127r (28/XI/1772), Joseph Roix. Catálogo nº 44
AHCB. Pasantías V, 220r (14/X/1784), Pera Tagell. Catálogo nº 108

AHCB. Pasantías V, 259r (9/XI/1789), Joseph Cavells, hijo de Pau Cavells. Catálogo nº 136
AHCB. Pasantías V, 262r (31/XII/1789), Anton Rebentós. Catálogo nº 139
AHCB. Pasantías V, 281r (21/VI/1793), Francisco Fontanals. Catálogo nº 153
AHCB. Pasantías V, 330r (28/VIII/1800), Francisco Mora y Moet. Catálogo nº 187
AHCB. Pasantías V, 331r (28/VIII/1800), Estebe Balius. Catálogo nº 188
AHCB. Pasantías V, 332r (6/XII/1800), Francisco Font y Girona Catálogo nº 189.
AHCB. Pasantías IV, 159r (14/X/1776), Francisco Aszapa, de Reus. Catálogo nº 243
BMG. Codice 83, fol. 46 r. (1783), Fray Cosme de Barcelona. Catálogo nº 513.

2.1. Análisis del cuerpo intermedio

De forma paralela al análisis de los *girandoles* vamos a trabajar los *pendeloques*, aunque varía el orden en el que se analizan los distintos elementos del pendientes porque creemos que resulta más clarificador a la hora de establecer un orden el las piezas que apunten a su vez a una evolución estilística del *pendeloque*.

Dicho esto y en base a la lista de dibujos de *pendeloques* que manejamos en nuestra documentación, esta es la clasificación de pendientes que podemos hacer en atención a la formación del segundo cuerpo, junto con su datación:

-Segundo cuerpo Tipo 1, compuesto por un lazo doble[68] que parece en un dibujo fechado en 1746 correspondiente al examen de Manuel Ahumada y Cepeda aspirante a la corporación de Granada, así como seis dibujos de 1744 de Albini (Fig. 11) o los del Segundo Libro de Oro de Sevilla de 1754.

- Segundo cuerpo Tipo 2, en forma de lazo con cabos[69]: 1744 (Albini), 1754 (Sevilla), tres modelos distintos

[68] Granada, fol. 18 (1746). Manuel Ahumada y Cepeda. Catálogo nº 454.
AGAS Libro II Oro, nº 11 (1754) Juan de Abila, Catálogo nº 465.
BNE. Invent/ 26.025 (1744).D. M. Albini/ Grabador: T.Planes. Capítulo VII: El Pendiente, fig. 11.
BNE. Invent/ 26.651 (1744). D. M. Albini/ Grabador: T.Planes. Catálogo nº 487.
BNE. Invent/ 26.652 (1744). D. M. Albini/ Grabador: T.Planes. Catálogo nº 488.
BNE. Invent/ 26.654, nº1. (1744). D. M. Albini/ Grabador: T.Planes. Catálogo nº 490
BNE. Invent/ 26.654, nº 2. (1744). D. M. Albini/ Grabador: T.Planes. Catálogo nº 490.
BNE. Invent/ 26.657 (1744).D. M. Albini/ Grabador: T.Planes. Catálogo nº 493.

[69] AGAS Libro II Oro, nº 2 (1754) Juan de Abila, Catálogo nº 456.
AHCB. Pasantías V, 331r (28/VIII/1800), Estebe Balius. Catálogo nº 188.
BNE. Invent/ 26.655 (1744). D. M. Albini/ Grabador: T.Planes. Catálogo nº 491.
RB. II-1055, N-VIII (1737?-1759), Anónimo. Catálogo nº 499.
RB. II-1055, N-X (1737?-1759), Anónimo. Catálogo nº 501.
BMG. Codice 83, fol. 46 r. (1783), Fray Cosme de Barcelona. Catálogo nº 513.

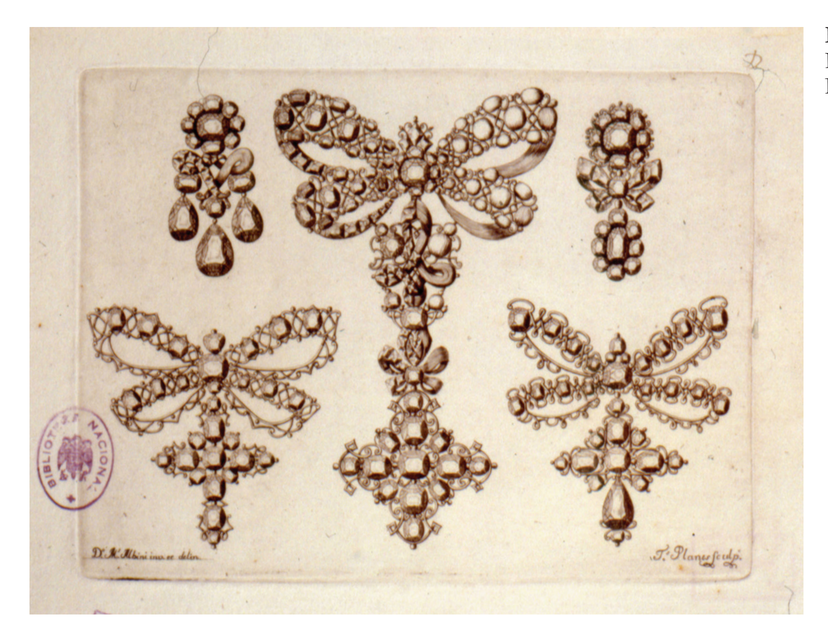


Fig.11.
Pendiente nº 2. Albini. 1744
BNE. Invent/ 26.652 (Catálogo nº 488)

de *pendeloques* de fecha indeterminada entre 1737 y 1759 pertenecientes al joyero de María Amalia de Sajonia, además de un dibujo de 1800 (examen de Esteve Balius, Barcelona, que a la vista de los otros ejemplares nos resulta llamativo el lapso de más de veinte años que transcurren entre ambos).

-Segundo cuerpo Tipo 3, vegetal[70]: lo encontramos en 1757 (exámenes de Pasantía de Pau Girona y de Felipe Estibar), en 1760 (pasantía de Joan Espinás y Besora), 1767 (pasantía de Agustín Turquer), 1768 (exámenes de pasantía de Mateu Sardá y de Rafael Gorina), 1776 (en otro examen de Pasantía, en este caso de Francisco Aszapa) y en 1784 (examen del barcelonés Pera Tagell).

-Segundo cuerpo Tipo 4, formado por lazo, flor y ramas vegetales[71] en numerosos dibujos de examen de Pasantía (por Francisco Mora y Moet y por Francisco Font ¿y Girona? del año 1800).

-Segundo cuerpo Tipo 5, de composición abstracta cuyo perfil parece recordar o derivar del lazo[72]: en 1744 (Albini), en 1789 (Barcelona, examen de Joseph Cavells) y en 1789 (examen de Antón Rebetós, Barcelona).

---

[70] AHCB. Pasantías V, 18r (17/VI/1757). Pau Girona. Capítulo I: El aderezo, fig. 1
AHCB. Pasantías V, 19r (30/I/1757). Felipe Estibar. Capítulo I: El aderezo, fig. 2
AHCB. Pasantías V, 38r (12/IV/1760) Joan Espinás y Besora. Capítulo I: El aderezo, fig.3
AHCB. Pasantías V, 76r (10/I/1767). Agustín Turquet. Catálogo nº 18
AHCB. Pasantías V, 90r (247/X/1768), Rafael Gorina. Capítulo I: El aderezo, fig. 5
AHCB. Pasantías V, 127r (28/XI/1772), Joseph Roix. Catálogo nº 44
AHCB. Pasantías V, 220r (14/X/1784), Pera Tagell. Catálogo nº 108
AHCB. Pasantías IV, 159r (14/X/1776), Francisco Aszapa, de Reus. Catálogo nº 243

[71] AHCB. Pasantías V, 330r (28/VIII/1800), Francisco Mora y Moet. Catálogo nº 187
AHCB. Pasantías V, 332r (6/XII/1800), Francisco Font Y Girona. Catálogo nº 189.

[72] AHCB. Pasantías V, 259r (9/XI/1789), Joseph Cavells, hijo de Pau Cavells. Catálogo nº 136
AHCB. Pasantías V, 262r (31/XII/1789), Anton Rebentós. Catálogo nº 139
BNE. Invent/ 26.657, nº2. (1744).D. M. Albini/ Grabador: T. Planes. Catálogo nº 493.

Una vez clasificados los segundos cuerpo, vemos que se manifiesta un criterio de evolución en relación a la cronología.

A la luz de esta clasificación por se puede observar cómo los modelos en los que aparecen únicamente lazos, es decir los Tipos 1 y 2 que presentan doble lazada o lazo con cabos, aparece sólo muy a mediados del siglo y que después desaparecen. Este aspecto se debe al hecho de que eran modelo retardatarios, que provenían del la primera mitad del XVIII, y en la segunda mitad del siglo se veía como un estilo algo pasado de moda, de forma que con la nueva tendencia rococó la lazada doble de apariencia rígida desapareció.

Entre 1757 y 1784, encontramos el tipo de pendientes que durante más años ocupó la segunda mitad del siglo XVIII y además con una aportación más nutrida en cuanto a número de piezas. En efecto el segundo cuerpo que hemos llamado tipo 3, en el que el segundo cuerpo lo compone tan solo decoración vegetal menuda, bastante realista. El perfil recuerda al del lazo puesto que el *pendeloque* se creó para llevar un lazo en el segundo cuerpo y aunque desaparezca el lazo éste de alguna manera pervive. De hecho, se aprecia que entre la colección de dibujos que hemos clasificado en el tipo 3 de *pendeloques* los primeros dibujos tiene el perfil de un lazo horizontal. A partir de 1767 –el examen de Pasantía de Agustín Turquer[73]– la decoración tiende a elevarse en las puntas, de forma paralela a lo que sucedió con los lazos.

Creemos que este es el tipo de *pendeloque* más genuinamente rococó: por las fechas en las que se desarrolla, por su impronta innegablemente barroca, pero que a la vez supone una renovación de los motivos decorativos inclinados a hacia lo figurativo, lo natural, la decoración preciosista. Es decir, todo que caracteriza al Rococó en la joyería.

A continuación, aparece el lazo con cabos, que tuvo un paréntesis de casi cuarenta años de desuso hasta que reapareció con el nuevo siglo XIX en los llamados *pendientes catalanes*. Los pendientes catalanes son una evolución de *pendeloque* en su composición básica, pero su evolución radica en el enorme alargamiento de la pieza, que prácticamente toca el hombro, pero también se ha estrechado. Se le suele llamar pendiente *fusiforme* o *catalán* y no es complicado encontrar ejemplares hoy en día, tanto originales de la época como *revivals* puesto que no es raro verlos aderezando el traje de baturra o traje femenino tradicional aragonés. De hecho, en este tipo de pendientes el segundo cuerpo no es determinante a la hora de establecer una cronología, ni se adscribe a distinta variedades de la tipología puesto que puede aparecer en el segundo cuerpo tanto el lazo con cabos en solitario como acompañado por otros elementos vegetales como flores o ramas, indistintamente.

---

[73] AHCB. Pasantías V, 76r (10/I/1767). Agustín Turquet. Catálogo nº 18.

No obstante, estos pendientes fueron evolucionando, en un efecto péndulo, hacia el geometrismo abstracto en el XIX.

Este efecto péndulo del geometrismo al naturalismo rococó y de nuevo vuelta a lo geométrico también se percibe –según los tipos de segundo cuerpo arriba expuestos– en algunos de Albini que aparecen como setas sin que aparentemente haya una genealogía previa. Después reaparecen con fuerza casi a finales del siglo, demostrando una vez más que la capacidad creativa de Albini superaba en mucho a sus contemporáneos.

En los ejemplares de pendientes *fusiforme o catalanes* que perviven hasta hoy día, algunos de los cuales están publicados por Muller[74] o por Mascetti y Triossi[75], se puede observar cómo las gemas se siguen montando a la manera de más rancia tradición española (y a la vez menos hermosa). Esto es, embutidas en boquillas que hacen desperdiciar el tamaño de la gema. Por otra parte, aunque la talla de la piedra preciosa es de calidad el resultado que ofrece queda muy mermado por el tipo de de montura.

Pero detengamos el péndulo en el naturalismo rococó. Se observa el naturalismo en algunos modelos de Albini, en los que los lazos con cabos aparentan ser blandos, delgados, como las cintas que adornan un peinado o un sombrero. También hallamos algunos pendientes, aquellos que presentan el segundo cuerpo vegetal[76], en los exámenes de Pasantía de Francisco Aszapa (en 1776) así como de Pera Tagell (1784). No hay demasiados dibujos de este estilo, pero es de suponer que indudablemente se elaboraban.

2.2 Análisis de broquelillos y perillas.

Cuando intentamos evocar mentalmente la imagen de un *pendeloque*, lo imaginamos con el broquelillo y el colgante de igual diseño, pero cambiando la forma de ambos elementos (circular para el broquelillo y almendrada para el pinjante). Esta imagen mental, preconcebida, del *pendeloque* en la que hacemos una equiparación con el *girandole* es perfectamente ajustada a la realidad y de hecho podemos encontrar numerosos ejemplos de dibujos que así lo confirman.

Tal es el caso de los exámenes de Pasantía de Joseph Rotx (1772), Pera Tagel (1784), Joseph Cavells (1789), Anton Rebetós (1789). También aparece en algunos *pendeloques* de Albini como los que aparecen en los

[74] MULLER, Priscilla: *Jewels in Spain,* op. cit., p. 166-167
[75] MASCETTI, Daniela; TRIOSSI, Amanda: *Earrings*...op. cit., pp. 54 y 60-61, con siete fotografías de pendientes tipo *catalanes*.
[76] AHCB. Pasantías V, 220r (14/X/1784), Pera Tagell. Catálogo nº 108.
AHCB. Pasantías IV, 159r (14/X/1776), Francisco Aszapa, de Reus. Catálogo nº 243

grabados BNE invent/26025 inferior, BNE invent/26651, BNE invent/26652, BNE invent/26654 y en el grabado BNE invent/26657, por último. La reina María Amalia de Sajonia tuvo un par de pendientes así[77] (N-VIII). Es el tipo de *pendeloque* con el que accedió a la maestría Manuel Ahumada y Cepeda en Granada[78] (1746). Es el tipo de pendiente que conocemos como tipo cordobés. Se describe como un pendiente *pendeloque* de oro con esmeraldas, de pequeño tamaño, que gusta de la adición de pequeñas *ces* de filigrana a modo de copete en el broquelillo o como remate de las gotas. De este tipo de pendiente se conserva numerosos ejemplares en el Museo Arqueológico de Madrid, en los joyeros marianos andaluces[79], así como en fotografías de la publicación de Mascetti y Triossi a la que hicimos referencia hace unas líneas arriba.

Observamos que esta manera de configurar broquelillo y pinjante se mantiene así independientemente de la fecha en la que fueron creados, habiendo muy poca variación entre diseños de los años centrales del siglo y lo del final de la década de los ochenta.

Bien es cierto que si nos paramos a analizar los casos particulares vemos que esta composición presenta algunas excepciones. Tal es el caso de un par de *pendeloques* que se encuentran en el Catalogo de la Reina María Amalia de Sajonia. Este ejemplar presenta un broquelillo formado por una perla con una orla de diamantes, siendo el pinjante tan solo una perla aperillada de generoso tamaño. Es un ejemplar de gran belleza que recuerda mucho a un par publicado por Mascetti y Triossi[80]. Se asemeja a otro par de *pendeloques* diseñados por Albini (BNE Inv. 26026), en el que destaca el desarrollo del marco de filigrana de ces con tornapuntas en torno a un gema circular en el broquelillo, mientras que el pinjante es una piedra preciosa tallada en perilla.

Como vemos tan sólo encontramos entre nuestros dibujos dos excepciones a lo que podría ser una regla de diseño del *pendeloque*, aunque esta norma puede estar dada más por la dificultad de encontrar gemas y perlas de tan gran tamaño. Y no solo eso, sino además encontrar dos piedras similares –para cada uno de los pendientes del par–. La rosilla, con su orla permite enmarcar, hermosear y dimensionar las perillas según la proporción deseada. Pensamos que esta razón, que es eminentemente técnica, es la que predomina en al configuración del *pendeloque* por encima de cualquier otra consideración estética como ya apuntamos al tratar el *girandole*.

---

[77] Aunque en su colección eran más frecuentes los *girandoles*, de los que abundan ejemplares, mientras que en el segundo libro de sus joyas solo aparecen dos pares de *pendeloques*.
[78] Granada, fol. 18 (1746). Manuel Ahumada y Cepeda. Catálogo nº 454.
[79] Vid SÁNCHEZ-LAFUENTE, Rafael (coord.): *El fulgor de la Plata*. Sevilla: Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 2007.
[80] MASCETTI, Daniela; TRIOSSI, Amanda: *Earrings*...op. cit., p. 49.

Estas son, pues las bases, estilística del *pendeloque* de la segunda mitad del siglo XVIII. A partir de 1800 aparece de forma súbita un tipo de *pendeloque* en el que, aunque el broquelillo y el pinjante comparten diseño, éste último adquiere un desarrollo excepcional y que sostiene toda la carga artística de la pieza junto con el segundo cuerpo.

Al hablar de los *girandoles* vimos cómo se produjo un alargamiento de las formas, y cómo los pinjantes tomaron el protagonismo del diseño. En el caso del *pendeloque* se produce un efecto similar desde finales del XVIII. Así encontramos una buena cantidad de dibujos de este tipo de *pendeloque* y curiosamente en las Pasantías de Barcelona todos se dan a partir de 1800[81]. La lógica sugiere la posibilidad de que estos aspirantes barceloneses presentaran estos *pendeloques* en sus respectivos exámenes porque ya venían elaborándolos en los talleres en los que trabajaban como aprendices y por ello tuvieran cierta pericia y se atrevieran a acometer este tipo de piezas en su examen. En la citada publicación de Mascetti y Triossi aparecen imágenes de algunos ejemplares muy semejantes a los barceloneses, que estas autoras coinciden en datar de entre finales del XVIII y comienzos del XIX.

De esto podemos extraer una conclusión muy interesante, a nuestro modo de ver, y es la demostración de que el *pendeloque* va a rebufo del desarrollo estético del *girandole*. Se percibe que el *pendeloque* consiguió despegarse de la rigidez del barroco en su lazo, aportando el elemento naturalista a través de formas vegetales, tal como hemos visto en el análisis expuesto.

En lo que se refiere a los pendientes, podemos concluir que el *girandole* fue la gran creación del barroco y que con la llegada del estilo Rococó se renovó de forma discreta, en contraste quizá con otro tipo de joyas que sí que adquieren entidad propia durante el rococó como los adornos del cabello en forma de pluma o de flechas o como los collares –que veremos más adelante–. Con la llegada del siglo XIX, el *girandole* parece dar muestras de gran agotamiento por lo poco que se puede extraer artísticamente de él. De manera que sus últimos fulgores se refugian en los joyeros populares[82]. Por contra, el *pendeloque* tomará el testigo en el siglo XIX de forma muy vigorosa y se adapta a las nuevas tendencias neoclásicas como, bien entrado en XIX, un breve periodo de joyería neo rococó con Eugenia de Montijo, Emperatriz consorte de los franceses (1853-11 de enero de 1871).

---

[81] Son los exámenes del año 1800 de:
AHCB. Pasantías V, 330r (28/VIII/1800), Francisco Mora y Moet. Catálogo nº 187,
AHCB. Pasantías V, 331r (28/VIII/1800), Estebe Balius. Catálogo nº 188ç
AHCB. Pasantías V, 332r (6/XII/1800), Francisco Font y Girona. Catálogo nº 189.

[82] PIÑEL SÁNCHEZ, Carlos: *La belleza que protege. Joyería popular en el Occidente de Castilla y León*. Zamora, 1998.

Capítulo VIII. El collar

A principios del siglo XVIII los collares se usaron más bien poco, ya que el adorno principal lo constituían aquellos destinados al corpiño como broches, corbatas, joyeles y petos. Esta costumbre era heredera de las décadas finales del XVII. Para el conocimiento de algunas de las costumbres de la época recurrimos a las descripciones de Madame D´Aulnoy[1] en sus *Recuerdos del viaje de España* (c. 1690), donde afirma: *"Las damas llevan grande prendidos de pedrerías en lo alto de sus corpiños, desde donde cae una cadena de perlas o diez o doce nudos de diamantes, que se sujetan a un lado de cuerpo. Jamás se ponen collares, pero llevan brazaletes, sortijas y pendientes […]"*

Pese a que Madame D´Aulnoy dijera que jamás se pusieran collares sabemos que esta afirmación no es del todo cierta[2] puesto que hay constancia de los collares que se usaban en la época tanto por dibujos y retratos pictóricos como por ejemplares materiales conservados. Como veremos a continuación ciertos tipos de collares propios de la primera mitad del siglo XVIII desaparecieron durante la segunda mitad del siglo, mientras que otros evolucionaron, pero nunca llegaron a desaparecer ni jamás dejaron de usarse.

Bien es cierto que el gran collar no fue la pieza estrella en el joyero femenino como demuestra el hecho de que tan solo aparecen veinticuatro diseños de collares entre los más de ochocientos diseños que manejamos. Sin embargo, no se puede dejar de tener en cuenta que la sociedad española del XVIII era fuertemente religiosa y la costumbre de llevar medallitas con imágenes marianas o cruces pendiendo de cadenas de oro o plata siempre ha existido, como demuestra los ejemplares de joyería popular conservados en los distintos museos españoles[3]. Por otra parte, los collares ya sean de oro, plata o perlas son muy caros y solo al alcance de las élites sociales. Ello explica que entre nuestros dibujos, que son mayoritariamente exámenes de maestría, no abunden y se limiten a los catálogos o proyectos de los Reyes de España. La imposibilidad quizá de adquirir un collar se suple mediante el uso de otros tipos de joyas como el sofocante o los adornos ajustados al cuello mediante cintas textil.

---

[1] D´AULNOY, Marie Catherine: *Relación del viaje de España* [1690], Madrid: Akal, 1986, p. 235.

[2] Los recuerdos de esta escritora de cuentos infantiles han sido puestos en tela de juicio por muchos investigadores especializados en su obra. En general se acepta que lo narrado como sesgado, adornado, o poco documentado –caso de críticos como Arturo Farinelli, Storer, Mazon, el duque de Maura y Agustín González de Amezúa -, cuando no totalmente inventado – caso de Raymond Foulché-Delbosc, gran especialista en literatura de libros de viajes-. Respecto a la obra citada, *Recuerdos del viaje de España*, relataba experiencias vividas hacía ya algún tiempo y éste podría haber disipado la memoria. Por tanto hay que aceptar el testimonio de Madame d´Aulnoy con todas las reservas.

[3] Vid ARBETETA MIRA, Letizia: *El arte de la joyería en la Colección Lázaro Galdiano*. Segovia: Fundación Lázaro Galdiano-Caja Segovia, Obra Social y Cultural, 2003.

No obstante, si hablamos exclusivamente de collares, en efecto, contamos con una cantidad muy escasa –sobre todo se compara con el ingente número de otro tipo de piezas–.

En cualquier caso, si el principio del siglo XVIII fue de escasa importancia para el collar al finalizar la centuria se alza como una de las alhajas más deseadas por la alta sociedad y así se observa en los retratos femeninos pintados por Goya, por poner un ejemplo sencillo.

Uno de los aspectos técnicos más interesantes relativos al collar de esta época es el cierre de la joya, puesto que escasean los collares largos que se coloquen introduciéndolos por la cabeza. En vez de esto, son collares muy ajustados al cuello, de manera que se hace imprescindible algún punto de apertura. Por tanto, en los extremos de los collares se colocan unos pasadores o arandelas por los que se introduce la cinta textil –de raso de seda o de terciopelo– para atarla por detrás del cuello. En ocasiones, se cosía la pieza metálica a una cinta de raso o terciopelo de seda y se ataba por detrás del cuello. Este método de sujeción que en su descripción puede resultar rudimentario, en la práctica producía un efecto refinado y acorde con la sofisticación del ropaje de la época. Encontramos numerosos ejemplos en los dibujos de las joyas de María Amalia de Sajonia del Palacio Real en los que la exactitud del dibujo lleva a representar no solo las piedras preciosas exactas que integraban la pieza, sino también el tipo de cierre, que siempre se realiza mediante unas presillas en los extremos para hacer pasar la cinta textil que se ataba en un lazo por la parte posterior del cuello (Catálogo nº 494-506).

Así mismo, la cinta de sujeción aparece en el examen de Miguel de Lenzano (1740) del Libro de Exámenes de Plateros de Pamplona (Catálogo nº 444), así como en los Libros de Pasantías de Barcelona –por ejemplo, el examen de Gabriel Bessa y Sircuns[4] o el de Joan Espinás y Besora[5]– . También se observa la presilla de cierre en los exámenes de los granadinos[6] Manuel Gamarra (1735) y Tomás Gamarra y Aguilar (1741), además de en los dibujos del Primer Libro de Exámenes de Plateros de Sevilla[7], de la segunda mitad del XVII. Priscilla Muller[8] publicó un collar de oro y diamantes propiedad de la Hispanic Society de Nueva York, fotografiado por el revés[9] en el que se aprecian claramente las anillas destinadas a pasadores de

[4] AHCB. Pasantías III, fol. 985. Gabriel Bessa y Sircuns, 1748.
[5] AHCB. Pasantías V, fol. 38. Joan Espinás y Besora, 1760. Capítulo V: El aderezo, Fig. 3.
[6] PÉREZ GRANDE, Margarita: “Dibujos de examen de plateros de la ciudad de Granada”, *Goya*, nº 313-314, 2006, pp. 257-270.
[7] SANZ SERRANO, Mª Jesús: *Antiguos dibujos de la platería sevillana*. Sevilla: Excma. Diputación de Sevilla, 1986.
[8] MULLER, Priscilla: *Jewels in Spain, 1500-1800*. New York: Hispanic Society of América, 1972, Fig. 247
[9] Como observación personal hay que alabar las escasas pero magníficas excepciones en las que se publican fotografías del revés de las joyas pues casi siempre son más interesantes y dan más información sobre la pieza que la propia vista del haz. Entre estas magníficas excepciones se encuentra el catálogo on-line del Museo Victoria y Alberto de Londres, así como las vitrinas expositivas del mismo museo que permiten la vista de las piezas por el revés. Sirva este comentario para hacer reparar en ello y considerar el interés que pueda tener para los investigadores a la hora de publicar catálogos de exposiciones, y no sólo tener en cuenta al gran público que adquirirá la publicación.

las cintas textiles, similar la joya que luce María Luisa de Parma idealizada en el retrato de Rafael Mengs (c.1765, Museo del Prado).

En lo que atañe exclusivamente a los dibujos de la segunda mitad del siglo XVIII propondremos una clasificación tipológica. Al igual que ya ocurrió en capítulos anteriores esta clasificación no es cerrada y unívoca y los dibujos que se presentan en este estudio dan una muestra variada y rica del tipo de collar que tuvo lugar en la época que tratamos y su evolución.

Contra los dibujos de examen se puede objetar que al ser exámenes de nuevos maestros plateros intentaban impresionar a un exigente jurado y que era piezas más *artísticas* que *realistas*. Frente a esta idea el argumento es sencillo: como el aspirante debía aportar el costoso material para su ejecución también estaría interesando en poder después sacarle rentabilidad, o sea, que eran diseños fáciles de vender, eran diseños absolutamente *realistas* no sólo desde un punto de vista técnico, sino también comercial.

Clasificar los collares es una tarea un tanto complicada pues se plantean diversas opciones. Se podrían clasificar los collares atendiendo a sus elementos compositivos: collares de perlas, de eslabones, de chatones o rosillas, con lazo, pero sospechamos que el resultado no sería muy orientativo sobre las características de los collares de este época. Así pues, creemos más ilustrativo clasificarlos desde un punto de vista más bien estético que condiciona el aspecto que tendrían estos collares en el cuello femenino y la forma en que se ajustan al cuello y su longitud. Esto también presenta el problema de que en ciertas ocasiones será complicado hacer coincidir tipos de collares que encontramos en los dibujos que tratamos con la nomenclatura que tradicionalmente suelen utilizar los joyeros o los investigadores. El caso a nuestro juicio paradigmático, es el *rivière*. Según la consideración general, el *rivière* es un hilo de perlas o de gemas engastadas individualmente según su tamaño –de forma decreciente– sin más decoración. Algún investigador añade que se coloca paralelo al escote del corpiño, pero en los ejemplos que a continuación veremos parece que esa apreciación no está muy clara. Según se dice, consigue perdurar hasta el siglo XIX, realizándose con piedras semipreciosas o como "doble rivière", en el que un hilo es más amplio que el otro. Así era, según Muller[10], "La Tirana", propiedad de la Duquesa de Alba: un *rivière* de oro de dos vueltas de cuentas facetadas de acero –que era un metal exótico por entonces– y seis eslabones redondos y seis rectangulares con ágatas rojas y paisaje chinos. Tuvo otro de tres vueltas de perlas y un camafeo central rodeado de brillantes, del que María Luisa de Parma se apropió a la muerte de la Duquesa, al igual que hizo con un cordón de 245 gemas montadas al aire, varios hilos de perlas grandes[11] y una gargantilla con un adorno de pelo tejido rodeado de brillantes montados al aire[12]. Muller

[10] MULLER, Priscilla: *Jewels*… op.cit., pp. 163-164.
[11] Nos preguntamos por qué Muller al hablar de estas piezas –el cordón de 245 piedras y los hilos de perlas- no los llama también *riviere*.
[12] De todo ello da cuenta Muller apoyándose en la publicación de Ezquerra del Bayo. EZQUERRA DEL BAYO, Joaquín: *La duquesa de*

llama también *rivière* a un tipo de collar que más bien parece de "cuello de bebé", si usamos una terminología actual. El collar consiste en varios hilos de cuentas que se unen y suben justo en la parte central haciendo el efecto de un cuello de indumentaria infantil. Este tipo de collares son más propios de muy comienzos del siglo XIX y los vemos representados en los retratos de Francisca Chollet y Cavallero (1806, Norton Simon Art Foundation, Pasadena, EE.UU.) y a María Luisa de Parma en *La familia de Carlos IV*, de Goya.

Algo similar ocurre con el llamado *collar de eslabones*, que en nuestro estudio no consideraremos como un tipo específico de collar, puesto que como hemos dicho no atenderemos a sus elementos compositivos. Según algunos investigadores se caracteriza por se un collar "corto", guarnecido de diamantes o de piedras de colores, en el que según va avanzando el siglo se introducirá cada vez más color a través de las gemas y los esmaltes. Los eslabones se convertirían en hojas y flores, con un lazo que cada vez es de mayor tamaño. El reverso se decora con un cincelado o picado y se dora. Aquellos que tienen el revés esmaltado son piezas antiguas reutilizadas, según Aranda. Algunos investigadores observan que desde la década de los treinta el centro del collar se va alargando, se emplean pastas engastadas y se concibe como un conjunto unitario junto con los pendientes. A partir de la década de los cuarenta, el collar se hermosearía con una cruz con trecho que pende del lazo. En este momento se va incrementando el adorno de cuello y escote y va desapareciendo el adorno de pecho.

La gargantilla, o como algunos llaman *esclavage* es un tipo de collar muy corto y alto, que se coloca en la base del cuello. Puede constar de un hilo de perlas o una guirnalda de cintas y flores entrelazadas con una vuelta más baja. Como los demás collares se asegura detrás con una cinta de seda pasada por un eslabón metálico. Es habitual encontrar gargantillas de sencillos hilos de perlas, en los que se cambiaba el colgante –que podía ser una perla aperillada, una medalla devocional o una cruz–. Variaba así mismo el tamaño de las perlas, emplear aljófar o, si estaba formado por distintos hilos de perlas, incluir eslabones que ligaban los distintos hilos. En la referencia a los collares de eslabones hemos de citar los preciosos ejemplares conservados en el Museo Poldi Pezzoli de Milán, en la Colección Trapani o en el Museo Victoria y Alberto de Londres, muchos de los cuales aparecen publicados por Lanllier y Pini[13]. Así como la gargantilla de la Virgen del Rosario de Antequera[14] (Málaga) de carácter marcadamente rococó, con eslabones de diseños florales calados.

De entre la amplia muestra de dibujos de collares que tratamos no encontramos gargantillas, salvo que adoptemos la postura de Aranda[15], que opina que aquellas piezas que nosotros catalogamos tipológicamente

Alba y Goya [1928]. Madrid: Aguilar, 1959, pp. 242-243, 256.

13 LANLLIER, Jean; PINI, Marie: *Five Centuries of Jewelry*. New York: Arch Cape Press, 1983, pp. 78, 89, 100, 110, 115, 121 y 123.

14 ARBETETA MIRA, Letizia: "b. Collar". En *El Fulgor de la Plata*. Córdoba: Junta de Andalucía, 2007, p. 520-521.

15 ARANDA HUETE, Amelia: *La joyería en la Corte durante el reinado de Felipe V e Isabel de Farnesio*. Madrid: Universidad Complutense, 1999, p. 166.

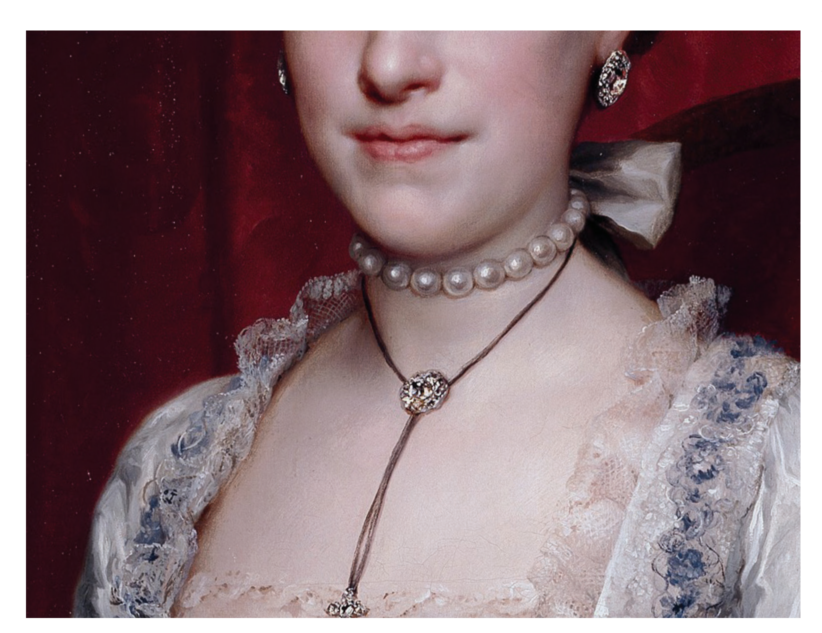


Fig.1.
Detalle. María Luisa de Borbón, hija de Carlos III y esposa de Leopoldo II. Anton Raphael Mengs, 1770. Museo del Prado

como cofias (Catálogo nº 479 y 480) sean dos gargantillas. Nos referimos a un par de diseños que se encuentran entre las joyas encargadas por Carlos III a un platero francés en 1763[16]. Según esta investigadora serían sendas gargantillas a las que se cose un cuello textil para adornar y completar el vestido, que se remata con una lacitos textil destinado a atarse delante –no ya en la espalda como se hacía en las joyas del XVII–.

El resultado en cierto modo se acercaría al gusto por la gola como en el retrato de María Luisa de Parma por Anton Raphael Mengs[17]. Sin embargo, en el caso del diseño francés del que hablamos se dibuja el volante sólo por debajo. Queremos decir con esto es sabido que las joyas se cosen a textiles para adornar el cuello, sin embargo éste diseño es el único ejemplar de falso cuello que encontramos tanto entre los dibujos y grabados que manejamos como entre la producción pictórica de la época, de la que no conocemos otros ejemplos similares o con los que establecer paralelismos.

Entre nuestros dibujos no encontramos ningún *riviere*, pero no por ello podíamos dejarlo de lado. Tampoco vamos a hablar de los collares de eslabones de forma específica, pues como veremos existen collares de eslabones que se ajustan al llamado collar de herradura o gargantillas, por lo que nos reafirmamos en no mezclar forma y composición. Así pues, estos son los tipos de collares que aparecen en los dibujos del presente estudio:

1. Devota

El collar de tipo devota suele ser una cadena ajustada a la garganta de la que pende un largo trecho que se remata en algún elemento pinjante como una cruz, una medalla o una borla enjoyada (Fig. 1). Este tipo de joya fue realizado por los joyeros europeos a finales del siglo XVII y a lo largo del XVIII.Se conservan piezas

[16] RB. Sec. Histórica, Caja 40. 23/5/ 1763, P00008429 y P00008430.
[17] A. R. Mengs, *Retrato de María Luisa de Parma*, 1765, Museo del Prado, Num. de catálogo P02568.

similares en la colección Cammarata y el Museo de Artes y Tradiciones Populares de Roma, realizados en la segunda mitad del XVIII. Su diseño se relaciona con el dibujo de Sebastiano Meyandi, cuya imagen fue publicada por Lanllier y Pini[18] o el collar de plata, topacios, brillantes y topacios francés del Museo Poldi-Pezzoli de Milán[19], por tener un colgante vertical, aunque de menor longitud.

La reina María Amalia de Sajonia tuvo un par de estos collares, según se recogió en el inventario de sus joyas conservado en el Archivo del Palacio Real –la datación de este documento se estima que oscila entre 1737 y 1759– y en la documentación reunida por Oliveros de Castro[20]. Gracias a esta autora sabemos que la Reina llamaba *devota grande* a una de ellas. Era de diamantes y formaba parte de un aderezo de gran valor regalado por Felipe V a su nuera al contraer matrimonio con su hijo Carlos[21]. En su testamento legaba a su hijo Fernando, nuevo rey de Nápoles tras la coronación de Carlos como rey de España, este aderezo compuesto por la devota citada, dos pendientes y dos brazaletes, cada uno con un retrato. En algunos documentos se especifica que se trataba de una devota con cruz, lo que se facilita su identificación dado que en el catálogo de joyas de Maria Amalia se encuentra dos dibujos de devotas. *La devota grande* es pues identificable con la que aparece en la hoja N-XVI (Catálogo nº 506) del Inventario de Joyas[22], así llamada para distinguirla de la que hablaremos poco más adelante. Se compone de grandes eslabones de diseños alternantes. Es decir, que un eslabón tiene forma de lazada doble, muy cuadrada, con una gran esmeralda a modo de nudo en cada uno de los eslabones. En los huecos entre las lazadas se colocan diamantes de hermosa talla a deducir por los dibujos. Mientras que el otro tipo de alternativo de eslabón presenta una ventana cuadrada de chispas de diamantes dispuesta como su un rombo se tratase y en su interior alberga una esmeralda de mayor tamaño en el eslabón de lazo.

En el mismo inventario se recoge la otra devota[23] de diseño indiscutiblemente más moderno que la *Devota Grande* (Catálogo nº 496). Esta devota tiene el mismo diseño en la sección horizontal y en la vertical, consistente en una cadena de eslabones en forma de lanza, cuajado de diamantes, que alterna con pequeñas flores de cuatro pétalos. La pieza vertical remata en una rosa compuesta por un gran brillante festoneado de piedrecillas. Guardan semejanza con las cruces diseñada por Friedrich Jacob Morison[24] en época de Luis

[18] LANLLIER, Jean; PINI, Marie: *Five Centuries*…op.cit., p.116.
[19] Ibidem, p. 121.
[20] OLIVEROS DE CASTRO, Mª Teresa: *María Amalia de Sajonia, esposa de Carlos III*, Madrid: CSIC, 1953, pp. 139 y 481.
[21] EZQUERRA DEL BAYO, Joaquín: *Casas Reales de España. Retratos de Niños. Los Hijos de Carlos III.* Madrid: Junta de Iconografía Nacional, 1926, p. 9.
[22] RB II-1055, N-XVI.
[23] RB II-1055 N-III.
[24] El grabado de Friedrich Jacob Morison que publicaron Lanllier y Pini (LANLLIER, Jean; PINI, Marie: *Five Centuries*…op.cit., p. 99.) se guarda en el Museo Británico y hoy día se duda de esta atribución. Existen otros grabados de ornamentos de Morison en el MAK- Museo de Artes Aplicadas de Viena.



Fig.2.
Friedrich Jacob Morison: *Fortsetzung von verschiedenen neuen und curieusen Inventionen von Geschmuck, Zierathen und Galanterien (...).*
Viena, c.1700
British Museum nº 1872,0511.1261

XIV. El diseño de la cadena es ligero, y delicado que casi hoy mismo podríamos encontrar en un comercio, salvando el anacronismo del tipo de joya y la rosilla de remate inferior.

Entre este selecto grupo de devotas se encuentra la complicadísima devota (Catálogo nº 472) de los diseños propuestos a Carlos III[25] que formaba parte de un aderezo y sobre la de los que hemos hablado anteriormente, cuando argumentábamos la posible autoría de este dibujo, dado que nos pareció que podía haber salido de una mano distinta del resto de diseños que envió el embajador Llovera a Madrid en 1763.

En efecto es un diseño sobrecargado al punto que enmascara la estructura del collar. El diseño de este tipo de collares solía ser relativamente sencillo, sin embargo este caso es muy recargado. La base estructural la componen una serie de rosillas con gran gema central enlazadas, a su alrededor se desarrolla una rebuscada decoración de guirnaldillas de flores y palmetas lineales cargadas de flores, que llega a cuajar en dos almendras pinjantes que flanquean la sección vertical –almendras estas conformadas por una rosilla aperillada con un marco de guirnalda de flores–. Culmina con dos cornucopias entrelazadas de las que surgen palmetas y flores y remata inferiormente con una tercera almendrilla similar a las descritas arriba. El resultado es un diseño de discutible equilibrio y resulta bastante más recargado que las piezas que acompañan en la misma colección. Aunque su estilo es rococó, mantiene una estructura barroca por ser un tipo de collar nacido de la primera mitad del XVIII –sobrepasada en la última década del XVIII– pero se le aplica una decoración rococó vegetal y preciosista que enmascara su filiación barroca. El resultado es extraño, abigarrado y recargado, que responde más a un capricho artístico que a una corriente general de la joyería española.

Las rosillas que conforman las secciones estructurales –horizontal y vertical– presentan una ligera variación del sombreado en aguada en su gema central, que nos induce a pensar que la pieza debía ejecutarse con gemas de distintos colores, según la técnica llamada ensaladilla, que se extendería a las guirnaldas de flores. Posiblemente las palmetas y cornucopias estuvieran destinadas a ser cubiertas de esmaltes de color.

[25] RB. Sec. Histórica Caja 40, 23/5/1763. P00008431.

Por último, contamos con unos diseños fechados en 1788, obra de Joaquín María de Yoldi[26] (Catálogo nº 450) que técnicamente no forman parte de su examen de maestría a la corporación gremial de Pamplona, puesto que presentó a examen un adorno de lazo con cruz del que hablaremos más adelante. Sin embargo, como hijo de destacados plateros de la ciudad, quiso quizá sorprender a sus examinadores haciendo un despliegue de creatividad y por ello rodea la pieza a examen con un marco muy peculiar. Este marco, cuadrado, se compone de cuatro diseños de cadenas para collares. Son tres diseños para devota –los dos laterales y el inferior–, y un ahogador o sofocante –en el lado superior de este peculiar marco–. Cabe destacar que posiblemente los collares que diseña en el marco son los que el autor hubiera deseado realizar, mientras que la pieza que él escoge para el examen es la que realmente puede hacer con los materiales de los que disponía –un lazo muy calado, economizando al máximo el oro, un buen número de piedras pero que no se acerca ni de lejos a la profusión de engastes de los collares–. En este aspecto podemos decir que se asemeja a algunos de los diseños de Albini, que son joyas ideales no siempre realizables.

La devota de la derecha es muy sencilla. Consiste en tres hileras paralelas de piedras preciosas muy facetadas, las gemas de la línea central son de mayor calibre que las laterales. La cadena de la izquierda repite las tres filas de gemas, con la central de piedras mayores, pero además aparece una "cinta" de pedrería que envuelve la cadena de forma helicoidal. Ambas piezas presentan el mismo adorno central: un rosetón de doble orla con un gran diamante en el centro del que tan solo se indica el punto de partida de la caída de la devota. La devota inferior es, por así decirlo, una segunda vuelta de tuerca a la idea primigenia, ya que presenta lo que parece un cordón de pasamanería recreando el segundo diseño. Es una cadena de gran simetría, cuajada de piedras preciosas muy facetadas, en cuyo centro encontramos un rosetón de tres orlas diferentes. De este medallón pende, mediante una extensión del cordón, una borla de pedrería con una lazada doble.

Finalmente, del análisis de estas piezas se puede extraer alguna directriz de diseño, o alguna evolución del estilo. En el caso de la *Devota Grande* se aprecia que está apegada a modelos indudablemente barrocos: los que los eslabones son muy cuadrados y masivos, las lazadas son rígidas. En cambio, la segunda devota de la Reina, que llamaremos *la devota pequeña*, es de alguna manera más cercana a la de Carlos III y Llovera, de 1763, pese a lo muy distintas que son. La devota pequeña de Maria Amalia es sutil, delicada, transparente, de eslabones pequeños alternantes –una almendra calada y una flor abstracta–, no parece tener mucho que ver con el decorativismo de la de Carlos III, abigarrada, esta, y extremosa. A la vez las dos transmiten un sentido de lo delicado y lo naturalista, del gusto los elementos menudos y las gemas pequeñitas que no sitúan en un mismo espacio conceptual. No hay duda de que la devota pequeña de María Amalia, que falleció en 1760, es anterior a la de Carlos III, sin embargo está emparentada con el espíritu de lo Rococó.

---

[26] AHMP. Libro de Exámenes de Plateros. Fol. 96. Examen de Joaquín María de Yoldi, 25 de octubre de 1788.

Los diseños de devotas que propone de Yoldi por la fecha de realización y el estilo que presentan resultan interesantes. La cadena es una sucesión continua de engastes, no se percibe interrupción entre los eslabones. Es un tipo de cadena que aún resultando tan pesada, tan masiva visualmente vemos que termina por cuajar a través de los diseños de los grandes del siglo XX, Cartier, Boucheron, Garrard, Gübelin, Chaumet y Van Cleff & Arpels.

2. Collar con caída o herradura

Este tipo de collar se configura a través de una cadena que pende sostenida por sus dos extremos de un ahogador o de una gargantilla, y que ocupa el escote descubierto. Aparece a partir de los años centrales del XVIII. Así era el famoso collar de la discordia que Luis XV encargó en 1770 para su amante Madame du Barry, del que se han conservado algunos dibujos[27] y que ha pasado a la historia como *El asunto del collar*[28].

En España existieron modelos traídos de Francia e Inglaterra para las damas de la familia real española desde Isabel de Farnesio, la infanta María Luisa hasta María Amalia de Sajonia. Conocemos un dibujo de Duflos[29] realizado en 1767, con un collar de este tipo que formaba parte de un aderezo. María Amalia, a pesar de la disponibilidad de joyeros españoles, encargó a Jean Duval algunas joyas según se sabe a través de la correspondencia continua sobre este tema con el embajador en Francia[30].

Este tipo de collares, como es natural, sólo estaba al alcance de las clases más pudientes por lo que no aparecen en las colecciones de dibujos de exámenes, ni siquiera en los joyeros de las imágenes de la Virgen. Así pues los dibujos de collares de herradura con los que contamos pertenecen absolutamente todos a la Reina María Amalia de Sajonia o fueron encargados por Carlos III para sus hijas. Este aspecto es importante no solo porque hacer ver que su valor económico limitaba mucho su popularización, sino que contribuye a determinar la cronología, además de revelar ciertos aspectos socioeconómicos o antropológicos.

Así pues, la Reina María Amalia poseyó tres de este tipo de collares. En el primero (Catálogo nº 494) se encadenan elementos verticales que alternan su apariencia: tres pequeñas flores de cuatro pétalos y tres diamantes enlazados por dos chispas de diamantes forman la cadena, mientras que en el centro se sitúa un lazo de flores, del que pende una rosa aperillada mediante una pieza intermedia o trecho[31]. Tiene dos

---

[27] PHILLIPS, Clare: *Jewelry, from Antiquity to the present*. London: Thames and Hudson, 1996, p. 115
[28] http://es.wikipedia.org/wiki/Asunto_del_collar Disponible en internet el 3-12-2013.
[29] LANLLIER, Jean; PINI, Marie: *Five Centuries*…op.cit., p. 110.
[30] OLIVEROS DE CASTRO, Mª Teresa: *María Amalia de Sajonia*… op.cit., p. 141, 386 y 388.
[31] RB II-1055, N-I.

pasacintas en los extremos para su ajuste al cuello. La pieza arqueada sigue el mismo esquema de eslabones alternantes. En el centro encontramos un rosetón circundado por tallos y hojas lanceoladas y dos flores de seis pétalos, un trecho y una cruz latina engastada de gemas de distintas tallas. Según Aranda[32], la cruz sustituyó a la perilla que se cita en la nota. Es posible que la perilla que se cambió fuera la superior, quitándole el marco de piedras menores, tal como se hizo en las lágrimas de los pendientes que acompañaba a este collar, debido a un cambio de moda, a la necesidad de aprovechar los diamantes o bien al hecho de que el tamaño de la perilla, por sí mismo, ya era bastante singular y no necesitaba más artificio que lo destacara.

El segundo collar de herradura (Catálogo nº 497) es muy similar al anterior[33]. Es una cadena de eslabones alternantes en su diseño[34]. El eslabón central es una flor de gemas de igual tamaño con seis pétalos y un festón a su alrededor. A través de un lacito colocado verticalmente, se une el siguiente eslabón, que es una rosilla calada de seis hélices cuajadas de chispas de diamantes. En los extremos se encuentran dos presillas para hacer pasar la cinta textil de sujeción. Aparecen dos perillas idénticas. Se trata dos perillas que cuelgan, mediante una delgada lazada, de la sección horizontal del collar, una, y de la sección semicircular, la otra. En torno a una gema de talla almendrada se desarrolla un marco calado de pedrería.

El tercer collar de herradura de la colección[35] forma parte de un aderezo (Catálogo nº 504). El diseño de los eslabones que componen la cadena podría describirse como una sucesión de rombos y rosillas unidos por otros eslabones ovalados de pedrería. La sección pendiente difiere de los ejemplos anteriores, pues en este caso son tres cadenillas entrelazadas. La cadenilla central es más larga que las laterales y de ella cuelgan una flor central y cuatro almendrillas. Pendientes de la parte horizontal existen otras almendrillas menores, colocadas entre las cadenillas menores. Es un diseño moderno y bastante complicado que empieza a recordarnos a algunas de los collares festoneados que lucen las damas retratadas por Goya. Presenta así mismo la originalidad de acompañarse de un colgante desmontable que se asemeja a un lazo doble con cabos. A su vez, pende de lacito de cabos sueltos.

En cuanto a los diseños encargados por Carlos III a un platero anónimo francés a través del embajador español en España de los que hemos hablado en otras ocasiones, resulta muy interesantes pues se presentan cuatro ejemplares de este tipo de collar.

---

32 ARANDA HUETE, Amelia: "Dibujos de joyas de María Amalia de Sajonia", en *Reales Sitios*, nº 115, Madrid, 1993, pp. 33-39.

33 Este aspecto de la colección de joyas de la Reina es algo llamativo. Nos hace pensar si que es con los años su gusto fue cambiando hacia la búsqueda de piezas que fueran visualmente similares pero más ligeras, como nos induce a pensar el hecho de tener dos devotas, la *Devota Grande* y la otra más actualizada y ligera.

34 RB II-1055 N-IV.

35 RB II-1055 N-XIV. Vid ARANDA HUETE, Amelia: "Dibujos de joyas… op. cit., pp. 33-39.

El primero de ellos[36] se compone de eslabones alternativos (Catálogo nº 474), unos son flores de ocho pétalos –en el centro de la flor una perla consignada *D*– en marcadas por aljófar o por piedras de dos tamaños distintos por arriba y por debajo. El otro tipo de eslabón que compone la cadena está pavesado de piedras preciosa, sin oquedades, con sigmas en los lados superior e inferior. El resultado es muy macizo y pesado.

En el centro de la sección horizontal se encuentra un lazo rígido, con decoración similar a los eslabones pavesados, con sendas flores en las lazadas, además de una flor más a modo de nudo y un pinjante vegetal, que se asemeja al pendiente *pendeloque* en el trecho y la almendra. De la sección semicircular también pende una pieza similar a un *pendeloque*.

En el segundo diseño (Catálogo nº 481) de la colección[37] la sección horizontal presenta eslabones circulares de decoración vegetal calada –una flor rodeada por un festón polilobulado– unidos unos a otros mediante goznes decorados con pequeñas flores. En el centro de la pieza un lazo de especto rígido en consonancia con el resto de la decoración, con una flor en función de nudo. De ella pende una lacito en forma de cinta bastante naturalista y un pinjante almendrado con una flor rodeada de un festón. La sección que pende de la gargantilla presenta los mismos eslabones y goznes. Del centro cuelga una pera elaborada a través de cintas de pedrería y chispas.

Similar a estos dos modelos, es el tercero[38] de los diseños de collar de herradura (Catálogo nº 474), puesto que se compone de eslabones elípticos iguales entre sí en diseño. Cada uno de los eslabones presenta un marco polibulado, como de una cinta que alterna una gema cuadrada con un recuadro dividido interiormente en otros cuatro, y en el interior una flor de seis pétalos y sus hojitas en forma de ojivas. El aspecto general es de una pieza bastante calada. En el centro de la sección horizontal se encuentra un lazo rígido y calado, con decoración similar a los eslabones, con flor a modo de nudo y un pinjante vegetal, que se asemeja al pendiente *pendeloque* en el trecho y la almendra. De la sección semicircular también pende una pieza similar a un *pendeloque*.

Sin duda el más interesante del los collares de tipo herradura es el que muestra una doble caída centrada (Catálogo nº 472). La banda horizontal[39], a modo de ahogador, presenta un gran lazo de apariencia vegetal –cuatro flores de seis pétalos con sus tallos curvos y hojitas, en torno a una flor mayor en función de nudo–, muy calado y con pinjante. El diseño de los eslabones alterna lacería polilobulada y grandes flores. Las dos bandas caídas características del collar de herradura repiten el mismo diseño de la cadena, salvo que la caída

---

[36] RB. Sec. Histórica, Caja 40, 23/5/1763. P00008433.
[37] RB. Sec. Histórica, Caja 40, 23/5/1763. P00008434.
[38] RB. Sec. Histórica, Caja 40, 23/5/1763. P00008432.
[39] RB. Sec. Histórica, Caja 40, 23/5/1763. P00008431.

pequeña no tiene pinjante y la exterior, que es de mayor tamaño, exhibe un pinjante con esquema similar al pendiente *pendeloque*, con una flor, un lazo y una flor, con perfil semejante a una lágrima. Sobre el collar indica "nº 1", pues forma aderezo con otras piezas.

3. Collar tipo festón

Este tipo de collar es en rigor una variedad del collar herradura, la diferencia radica en que las secciones que cuelgan como arcos se multiplican y se entrecruzan entre sí. Entre los diseños de la documentación que manejamos tan sólo se encuentra un ejemplar en el Segundo Catálogo de Joyas de la Reina María Amalia de Sajonia[40] (1737- 1759), realizado íntegramente con hilos de perlas (Catálogo nº 502). Se compone de una sección a modo de ahogador del que penden cinco secciones, pero no son concéntricas como ocurre en algún collar de herradura, sino que se solapan y superponen unas a otras.

La pieza horizontal tiene veintisiete perlas. La sección pendiente consiste en cinco hilos de perlas de calibre decreciente conforme se acercan al cuello. El número de perlas de cada hilo es de 17, 28, 41, 47 y 79. Del centro del hilo mayor pende una especie de borla de seis hilillos de aljófar (treinta y siete más). El collar consta de nada menos que doscientas setenta y seis perlas en total, siendo éstas de diversos calibres pero, en general, abunda la perla de mediano tamaño.

4. Ahogador o sofocante

Los ahogadores son collares que rodean todo el cuello, ciñéndolo, y se abrochan por detrás con una cinta. Presentan placas articuladas *posiblemente basados en el modelo de carcan francés o collar de perro, (el diseño de las piezas y entrepiezas parece inspirado e os modelos de la lámina 8, primera fila del repertorio de Gilles L´Egaré, publicado en París en 1663)* según palabras de Arbeteta[41] en relación a un ejemplo de este tipo de collares propiedad de la Archicofradía de la Virgen del Rosario de Antequera datado de hacia 1700.

Este tipo de collar no es especialmente abundante entre nuestros documentos pues aparecen tan solo tres ejemplos, con muy distinto diseño. Así pues el primero de ellos aparece en el folio N-V (Catálogo nº 497) del catálogo de María Amalia de Sajonia[42]. Es un collar tipo ahogador consistente en una banda de rosillas

---

[40] RB II-1055 N-XI. Véase ARANDA HUETE, Amelia: "Dibujos de joyas… op. cit., pp. 33-39.
[41] ARBETETA MIRA, Letizia: "a. Carcán o ahogador, con cruz". En *El Fulgor de la Plata*. Córdoba: Junta de Andalucía, 2007, p. 514-515.
[42] RB. II- 1055. N-V.

unidas unas a otras mediante dos diamantitos. Estos se colocan arriba y abajo en la banda. No se representan pasacintas para la sujeción, por lo que podría estar toda la pieza aplicada a una cinta de terciopelo o raso. Tiene una perilla con piedra de dicha talla y un marco de chispas. Los cierres de manillas reproducen un trozo del ahogador pero en disposición vertical. Es decir, con dos diamantes unidos por los lados por dos piedras menores.

En la terna de dibujos enviados a Carlos III desde París en 1763 aparece el segundo ahogador[43] que hemos citado (Catálogo nº 482). Se trata de una gargantilla muy ajustada al cuello formada por eslabones con dos diseños alternos de decoración vegetal: uno cuadrado y otro ovalado, con flores en el centro –dos diseños distintos de flores–. En el centro se halla un pinjante almendrado con trecho intermedio, ambos de decoración vegetal con aljófar, chispas y hojitas lanceoladas.

Una variante de este es el c*ollier de chien* -collar de perro-, que era una especie de ahogador de varios hilos, generalmente perlas, dispuestos en paralelo, con una anchura de unos cinco centímetros. Este es el más sencillo de los ahogadores. La Reina María Amalia de Sajonia poseyó uno de tres sartas de perlas, de treinta y dos unidades cada uno[44] (Catálogo nº 502). Con pasacintas en los extremos como cierre. Pese a lo poco adornado de su explicación hemos de decir que era un collar muy valorado puesto que las perlas eran raras, escasas y casi más apreciadas que el oro, por lo que es más fácil verlos en retratos reales de la época. Este hecho, sin embargo, no impedía a las clases ajenas a la realeza poseer piezas similares realizadas con aljófar. Los collares de perlas pocas veces se conservan debido a la propia naturaleza de las perlas y el modo en que se suelen montar, en hilos textiles. Si se observa, la mayoría de las joyas realizadas con perlas o aljófar la montura en oro es lo que ha permitido su conservación.

Por último contamos con una de las cuatro piezas que Joaquín María de Yoldi[45] diseñó para acompañar a su pieza de examen de maestría en el Cofradía de plateros de Pamplona (Catálogo nº 450), rodeando como si fuera un marco cuadrado el lazo con cruz objeto de examen. Representan las cuatro una exhibición de la creatividad y calidad técnica del autor, pues esto no formaba parte de las exigencias del examen. Sin embargo, desciende de familia de plateros bien conocidos de la ciudad, y quizá pretendía sorprender a los examinadores sobrepasando sus expectativas. En concreto la pieza que cierra el recuadro decorativo por el lado superior es un collar sofocante que posee una estructura asimétrica y calada, más moderna que las demás cadenas. Se trata de una guirnalda de capullos, hojas y flores redondeadas y pequeñas. En este caso el dibujo se vuelve más naturalista y no se representan las piedras preciosas, aunque es de suponer que éstas ocuparían los centros de

[43] RB. Sec. Histórica, Caja 40, 23/5/1763, P00008435.
[44] RB. II- 1055. N-XI.
[45] AHMP. Libro de Exámenes de Plateros. Fol. 96. Examen de Joaquín María de Yoldi, 25/X/1788.

las flores y lo que parecen capullos serían engastes circulares con su correspondiente chispa de diamante. El centro de la cadena está ocupado por un llamativo medallón con apariencia de gran flor de triple corola.

5. Adornos de cuello

Sin duda el adorno de cuello predilecto de la mujer de la época es este. Son piezas de joyería frontal destinadas a ser cosidos a una cinta textil, no componen un collar metálico por completo. A veces estos adornos presentan un lazo, otras un pieza horizontal rematada con una cruz, y en otros casos aparecen ambos elementos. Este un tipo de joya, a medio camino entre el ahogador y un broche, es una forma hermosa y provechosa de llevar un ahogador sin desperdiciar materiales en la parte de detrás del cuello, que es menos visible. Es decir, permite economizar y eso lo hace muy apto para su popularización. Otro aspecto que no se debe pasar por alto a la hora de explicar el éxito masivo de un tipo de joya es la comodidad, la practicidad de la joya puesto que al completar la pieza con una cinta textil alivia enormemente su peso sin perder suntuosidad y elegancia.

Si bien es cierto que entre las Pasantías de Barcelona encontramos una buena muestra de adornos de cuello, no es un modelo exclusivo barcelonés sino que Albini creó numerosos ejemplares similares, y en los joyeros marianos y colecciones de museos éste será un tipo de joya muy abundante. De hecho encontramos una cierta variedad de adornos de cuellos y, por ello, proponemos hacer una clasificación de la siguiente manera:
-Adornos de cuello de tema vegetal con colgante
-Adorno de cuello de tema vegetal con cruz
-Adornos de cuello con lazo y cruz, con tres variedades:
    -Lazo con cruz latina sin trecho
    -Lazo con trecho y cruz griega
    -Triple lazada con cruz griega
-Adornos de cuello con lazo

Como hemos dicho en otras ocasiones esta clasificación ha de entenderse como una propuesta de trabajo, no pretende ser una clasificación cerrada, sino una manera de ordenar las joyas determinada por la observación de características comunes entre sí.

5.1 Adornos de cuello de tema vegetal con colgante

Quizá sean estos la variedad más *sencilla*, puesto que no presentan lazos ni cruces, resultan interesantes no solo por la simplicidad de la estructura sino por su decoración. En este caso contamos con un collar

que integra un aderezo diseñado por Felipe Estibar[46] para su examen de Pasantía en 1757. El collar hace juego con unos pendientes *pendeloques*. Es lo que también se llama un medio aderezo. La peculiaridad de este collar sofocante es el medallón pinjante y su estructura. Así pues, presenta una sección superior, muy horizontal, destinada a aplicarlo sobre una cinta textil de apariencia vegetal muy calada. En el centro de esta sección horizontal se encuentra un núcleo idéntico a los *pendeloques* a los que acompaña, de manera que repite no solo el tipo de flores del pendiente sino la estructura de un pendiente pendeloque. La flor central es una rosilla con un rubí en el centro orlado de diamantes. El cuerpo intermedio de este *pendeloque* simulado lo componen dos brazos horizontales vegetalizados, con hojas delgadas y alargadas así como flores y algunas piedras engastadas individualmente a modo de capullos. Por otra parte, las gemas centrales del botón, la almendrilla y las florecitas aparecen coloreadas de rojo. Por ellos pensamos que la joyas se pudo realizar en oro visto, diamantes y rubíes. Se remata la pieza mediante un medallón pinjante almendrado, que reproduce el diseño del broquelillo pero manteniendo la forma almendrada. Es un diseño bastante funcional y hermosa sin ser una pieza especialmente pesada.

Entre las propias Pasantías se halla otro adorno de cuello bastante peculiar. Se trata del examen de Rafael Gorina[47] para el que dibujó un medio aderezo formado por un collar ahogador y un par de pendientes pendeloque, en 1768. Está formado por una sección horizontal, de perfil triangular, y un pequeño colgante circular. El cuerpo principal de la joya consiste en una acumulación de de flores de diferentes diseños y tamaños de aspecto muy naturalista, con hojuelas. El centro de la pieza lo ocupa un espacio calado en celosía con forma de abanico, como si fuera una flor un tanto abstracta. El colgante no es demasiado desarrollado y repite la variedad vegetal y las hojas lanceoladas pequeñas en consonancia con la sección horizontal. Combina el oro visto con rubíes, diamantes y oro visto, al igual que el ejemplo anterior.

Entre los escasos ejemplares datados con certeza del catálogo de joyas de la Virgen de Guadalupe conocido como *Joyel de Guadalupe*[48] se halla el dibujo de un excepcional collar del tipo que analizar, el sofocante con medallón (Catálogo nº 510). El adorno de cuello se realizó en 1756[49] formando parte de un completísimo aderezo, según se explica en el libro donde se representa el peto compañero. Presenta una sección horizontal superior destinada a aplicarlo sobre una cinta textil. En el centro se sitúa una gran flor, flanqueada por una *U* de ramitas de hojuelas y florecitas menudas, junto con una cinta de aspecto blando

---

[46] Se examinó diseñando un aderezo compuesto por collar ahogador y pendientes pendeloque. (20/I/1757). AHCB. Pasantías V. fol 19r. Ver Capítulo V: El Aderezo. Fig. 2.

[47] Examen de Rafael Gorina (24/10/1768). AHCB. Pasantías V. Fol. 90r. Ver Capítulo V: El Aderezo. Fig. 5.

[48] Obra de Fray Cosme de Barcelona cuyas fechas vitales son 1761-1802.

[49] BMG. Cód. 83, Libro de Joyas de Ntra. Sra. Santa María de Guadalupe. Fol.41v. (1756)
Vid ARBETETA MIRA, Letizia: "El alhajamiento de las imágenes marianas españolas: los joyeros de Guadalupe de Cáceres y el Pilar de Zaragoza", *en Revista de dialectología y tradiciones populares*. Madrid, 1996, pp. 97- 126.
Vid JIMÉNEZ PREGO, Mª Teresa: "Un códice de dibujos de joyas del siglo XVIII", *Iberjoya*, nº 6. Madrid, 1982, pp. 57-60.

y realista realizada en diamantes de talla en tabla. Le sigue un breve trecho y un remate de perfil circular muy calado, ambos elementos de decoración análoga. Toda la pieza mantiene una coherencia estética con respecto al peto al que acompaña, repitiendo no solo el tipo de grandes flores, hojas menudas y cintas, sino también los materiales, con diamantes sobre engastes de plata y esmeraldas engastadas en oro, según se hace constar en el texto que acompaña al peto y como se aprecia en el propio dibujo. En general, es bastante naturalista, de decoración menuda y destaca el cuidado en la elección de las gemas y sus engastes.

Todos estos diseños provienen de manos de plateros de Barcelona y de fechas cercanas por lo que no es extraño que presenten características similares dentro de los presupuestos del rococó: formas vegetales menudas, delicadas y asimétricas, con profusión de piedras preciosas de colores para mayor naturalismo. No por ello podemos pensar que es un tipo propio únicamente del Levante, puesto que se conserva un precioso ejemplar de factura cordobesa, con sus correspondientes marcas –una rareza en sí–, en el joyero de la Virgen del Rosario de Antequera[50]. En efecto, es una joya de diseño floral naturalista, compuesto hojuelas lanceoladas menudas, caladas, realizadas en oro y con numerosísimas esmeraldas engastadas. Se compone de tres secciones, la superior de desarrollo horizontal en torno a una gran esmeralda de la que parte hacia ambos lados dos ramas vegetales y naturalistas. El segundo cuerpo se aleja mucho del típico trecho que hemos visto –y también veremos en adelante– sino que presenta una perilla y tres guirnaldas entrelazadas. Se remata por la parte inferior mediante un medallón de perfil más o menos circular, levemente aperillado. Nos extendemos en este ejemplar material puesto que queremos traer la observación que Arbeteta[51] hace al respecto de esta pieza: "*(…) sigue la moda rococó, y es muy similar en su cuerpo central, al peto dibujado en fol.42v., nº 2 del Códice de Guadalupe, un obsequio de boda adquirido en Cordoba hacia 1767. También son similares algunos de los dibujos de la Biblioteca Nacional de Madrid. Se relaciona también este estilo, floral y aéreo el peto de oro y esmeraldas de la Virgen de la Sierra, patrona de Cabra*". Nos parece muy interesante la observación porque hace ver que más allá de las tipologías de joyas en la segunda mitad del siglo XVIII hay una inconfundible unidad estilística con coherencia interna, el rococó manifestado a través del metal y las piedras preciosas y en un arte portátil.

5.2. Adorno de cuello de decoración vegetal con cruz

Se halla entre las Pasantías de Barcelona un par de adornos de cuello que hemos mencionado anteriormente, casi de pasada, al tratar sobre el sistema de sujeción de los collares puesto que el autor representó la cinta textil de sujeción[52]. Nos referimos al examen de Joan Espinás y Besora[53], realizado en 1760, que diseñó un

[50] Publicada en SÁNCHEZ-LAFUENTE, Rafael (coord.): *El fulgor de la Plata*. Sevilla: Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 2007, p.520.
[51] ARBETETA MIRA, Letizia: "a. Collar". En *El Fulgor de la Plata*. Córdoba: Junta de Andalucía, 2007, p. 520-521.
[52] Véase Capítulo V: El Aderezo. Figs. 1, 3, 4 y Catálogo nº 18
[53] Archivo Histórico Municipal de Barcelona. Libro de Pasantías V, fol. 38. Examen de Joan Espinás y Besora, 12 de abril de 1760. Ver Capítulo V: El Aderezo. Fig. 3.

aderezo compuesto por collar con adorno de cuello y un par de pendientes. Por su similitud se relaciona con el examen de Pau Girona[54] que fue realizado tan solo tres años antes, en 1757. Este adorno para cuello presenta una pieza frontal enjoyada –para adaptar en cinta textil– de composición vegetal muy horizontal, calada y con numerosos engastes, siendo su aspecto general de gran naturalismo y asimetría. Este esquema compositivo se completa con un trecho y una cruz pinjante. La pieza principal consta de una gran flor central de la que surgen horizontalmente dos fuertes tallos y de estos parten unas hojas alargadas y numerosas flores de menor tamaño que la central. Estas flores son o bien rosillas con gemas muy facetadas, o agrupaciones de gemas cuatro o cinto piedras de menor tamaño. El trecho tiene una forma más bien circular compuesta por decoración vegetal. Le sigue un copete para una cruz latina formada mediante flores de gemas facetadas.

El afán artístico del dibujo no permite determinar si estas flores son rosillas o si son gemas rodeadas de hojitas metálicas. Como decimos, es un diseño muy similar al de Pau Girona, sin embargo aventaja a éste en naturalismo. Siendo el modelo de Girona un gran diseño y del que después Espinás simplemente realiza una réplica perfeccionada –esto se percibe en algo tan simple como la manera de representar la joya, que en el caso de Espinás se tuerce para mostrar el movimiento de la pieza y se detiene en perfeccionar el marco decorativo que acompaña en el examen– el resultado final es más decorativo, de flores naturalistas y blando. No cabe duda que si bien el trabajo de la joya final realizada en oro podría tener un aspecto muy similar, Espinás lo supera en cuanto a calidad del dibujo.

Se hallan sendos adornos de cuello con elemento principal de decoración vegetal, trecho y cruz que al igual que estos dos ejemplos expuestos integran un medio aderezo y fueron realizados también por aspirantes a maestros en Barcelona. Nos referimos a los exámenes de Agustín Turquet (1767) y Mateu Sardá (1768). Respecto a los adornos de Girona y de Espinás, estos dos autores suponen un cierto giro en la interpretación de la joya.

En el diseño de Agustín Turquet[55] la sección horizontal tiene una gema central engastada en boquilla cerrada de la que parten dos ramas de hojillas y florecitas de pedrería. De la piedra central parte hacia abajo media flor con sus hojas que servirá de unión con el trecho. Le sigue un trecho breve y horizontal, de hojuelas de metal precioso y chispas engastadas, del que pende una cruz griega. Cada brazo de esta cruz es un engaste almendrado, posiblemente de oro y esmeraldas en boquillas. Rematan en una chispa cada uno. De entre los brazos surgen rayos con piedrecitas ovaladas.

En el adorno para cuello de Mateu Sardá[56] la sección horizontal se basa en la estructura que proporciona un

---

[54] AHCB. Pasantías V, Fol.18. Examen de Pau Girona, 15/I/1757. Ver Capítulo V: El Aderezo. Fig. 1.
[55] AHCB. Pasantías V. Fol. 76r. Examen de Agustín Turquet. 10/I/1767. Catálogo nº 18.
[56] AHCB. Pasantías V. Fol. 86r. Examen de Mateu Sardá. 27/I/1768. Ver Capítulo V: El Aderezo. Fig. 4.

lazo calado de puntas elevadas. Sobre este lazo se sitúan tres rosillas –posiblemente de perlas por su brillo redondeado– que quieren parecer flores, además de otros engastes sueltos o perlas que salpican la pieza. El trecho es mínimo. Es una estructura muy transparente más o menos circular, pero asimétrica adornado con perlas. Se remata con una cruz latina, en la que los brazos son rosillas circulares, salvo la del brazo inferior que es un óvalo unido mediante lengüeta para mejorar el movimiento de la pieza. Entre los brazos aparecen pequeñas *ces* con tornapuntas destinadas más a reforzar la estructura que a decorar.

Entre ambas encontramos evidentes paralelismos en la interpretación geométrica de las formas vegetales, donde el oro que parece casi se asemeja a una filigrana por la delgadez y transparencia de su trabajo. Este par de adornos poco tienen que ver con la pareja de piezas que hemos descrito arriba, pese a que hay poco menos de diez años de diferencia entre ambas parejas de diseños.

5.3 Adorno de cuello con lazo y cruz. Consideraciones previas en torno al lazo

El lazo presenta ciertos problemas a la hora sistematizarlos como tipología, puesto que en numerosos ocasiones los lazos sirven simplemente como elemento decorativo de un tipo concreto de joya. Como ya explicó Aranda Huete[57], a finales del XVII se denominaban *corbata* a joyas con apariencia de lazo. Durante la primera mitad el lazo irá siempre acompañando a otros elementos para formar en numerosas ocasiones una joya de pecho. Sin embargo a partir de mediados del siglo XVIII y en adelante el uso que se da al lazo es el de adorno para el cuello, puesto que el adorno tiene a desaparecer del corpiño del vestido. De forma que el uso alternativo que se da al lazo es *unido a collares de diamantes y piedras de color (…) También a condecoraciones, cierres de pulseras y adornos para el peinado*[58]. En resumen, la forma no determina la función. Muy al contrario, la función determina la forma.

Un aspecto a importante a considerar es el hecho de que en los documentos de la época se habla del *lazo* implicando una definición de joya con una función determinada, equiparable a otros tipos de alhajas como sortijas y manillas, pero sin dar una idea exacta de en qué parte del cuerpo o del vestido se colocaba. Ocurre lo mismo con los llamados *anuses* o *agnusdei* según se denomina en documentos de la época a la representación del Cordero Místico, en los que la forma de la joya sirve para denominarla pero ello no determina la funcionalidad.

Basándonos en estos razonamientos, que ni la forma ni la denominación determinan la función, evitaremos analizar el lazo como un tipo de joya. Muy al contrario, aquellos lazos que presentan una función inequívoca

---

[57] ARANDA HUETE, Amelia: *La joyería en la Corte durante el reinado de Felipe V e Isabel de Farnesio*. Madrid: Universidad Complutense, 1999, pp. 412-417.
[58] Ídem, pp. 412-417



Fig. 3.
Gilles Légaré, *Livre des Ouvrages d' Orfevrerie fait par Gilles Légaré Orfevre du Roy,* 1663.
MAK: Museo de Artes Aplicadas, Viena. Nº inventario: D 657 F-114 S-37 Z-10

serán vistos dentro de la tipología que le corresponda, puesto que de igual forma que no se dedica un capítulo a la rocalla –elemento decorativo– tampoco tiene cabida un capítulo que analice el lazo que, como veremos, no es más que una forma más de todo un lenguaje decorativo.

El lazo hace su aparición en el siglo XVII, primero se usaban de tela, sosteniendo la joya, de modo que empieza a considerarse una parte de la misma y termina por elaborarse en metal. Al emplearse en el pecho van desapareciendo los collares, que reaparecen en la siguiente centuria.

A mediados del XVII la lazada es rígida y acabada en cuatro puntas separadas, igual que las alas de una mariposa. Poco después las puntas empiezan a caer con mayor pesadez, hasta que los extremos se doblan.

En el Primer Libro de Exámenes de plateros sevillano, a fines del XVII, se le denomina "corbata", aunque esta denominación se suele aplicar al tipo de collar ajustado al cuello con otra pieza con caída vertical. Tiene las puntas caídas y un desarrollo bastante horizontal, pesado y macizo. Los diseños de las láminas número 1, 4 y 5 de este libro sevillano son colgantes con apariencia de lazo, y no están formados por cintas sino por motivos vegetales. Los modelos de esta época son iguales a los de Gilles Legaré (Fig. 2), con un aspecto similar a los lazos de tela en los que las puntas pesan hacia abajo. Se esmalta el revés de la joya por lo que ésta tenía un peso considerable.

Durante el reinado de Carlos II, el lazo se equilibra con un copete superior y se le cuelga un pinjante en forma de almendra o farol. No tienen aguja posterior como sería propio de un broches, sino que posee pasadores para coserlo al vestido, pasar una cinta o una cadena. Se adhieren esmaltes tanto en la superficie vista, con claveques negros, como en el reverso, como hemos dicho. En ocasiones se combinan los claveques esmaltados con diamantes. El revés es de esmalte a la porcelana, esto es, sobre blanco con motivos pintados en color azul, rosa o negro.

Durante las primeras décadas del XVIII, las lazadas son rectas y finas, aparece la lazada doble y se remata con adornos vegetales. Son lazos más pequeños y en el reverso empieza a eliminarse el esmalte.

En los años centrales del mismo siglo, las lazadas se elevan en perfecta simetría, por lo que el aspecto general es bastante geométrico. Una variante es la lazada Sevigné, que estuvo muy en boga durante el XVIII y recibe el nombre de la escritora Madame de Sevigné. Tiene el mismo origen que los anteriores. El lazo es una pieza que en muchas ocasiones sirve para acompañar a otra pieza: una venera, una cruz, una joya de pecho o un relicario, como en el caso de los lazos de pecho realizados en fina chapa de oro y esmeraldas, con marca de la ciudad de Córdoba.

A mediados del XVIII, parece alcanzar una cierta independencia y se empieza a llevar por sí solo, colocado en la garganta mediante una cinta textil. Es el momento en el que empieza a desaparecer el adorno del corpiño. Aunque jamás dejará de acompañar otros tipos de alhajas, así que el lazo se alía con los pendientes, que incluirán el típico lacito intermedio, para formar un aderezo de diseño uniforme.

Como dijimos arriba, en la segunda mitad del siglo, el lazo será el protagonista en collares junto a cierres de pulseras, arracadas y adornos para el peinado, además de condecoraciones, relojes, veneras y miniaturas, sobre los que tratamos específicamente en cada apartado.

Tanto Sanz Serrano[59] como Arbeteta[60] coinciden en hacer una interesante puntualización: los lazos, de supuesto origen francés, se usaban en España desde tiempo antes. Muestra de ello es el retrato de María Luisa de Orleáns de Carreño, así como los de Mariana de Austria conservados en el Louvre, el Prado y la Academia de San Fernando, en los que luce un broche en forma de lazo.

De entre todos los tipos de collares sin duda los que más difusión y arraigo tuvo en la joyería española de la época fueron los lazos con cruz. Hoy día se conservan numerosos ejemplos de este tipo de joyas en el Museo de Arqueológico Nacional, entre los numerosos joyeros andaluces pertenecientes a imágenes de culto de la Virgen[61], entre las colecciones de interés etnológico que guardan joyas populares leonesas y que fueron publicadas por Piñel Sánchez[62], así como un hermoso ejemplar propiedad de la Hispanic Society de Nueva York[63], además de los diseños recogidos en los dibujos que tratamos. Es un tipo de joya

[59] SANZ SERRANO, Mª Jesús: "Las joyas en la pintura de Velázquez", en *Revista Goya*, nº 277-278. Madrid, 2000, pp. 240-251.

[60] ARBETETA MIRA, Letizia: *La joyería española de Felipe II a Alfonso XIII en los museos estatales*. Madrid: Nerea, Ministerio de Educación y Cultura, 1998, pp. 51-55.

[61] Véase dos ejemplares SÁNCHEZ-LAFUENTE, Rafael (coord.): *El fulgor de la Plata*. Sevilla: Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 2007, pp. 522 y 523.

[62] PIÑEL SÁNCHEZ, Carlos: *La belleza que protege. Joyería popular en el Occidente de Castilla y León*. Zamora: Heraldo de Zamora, 1998.

[63] Pub. MULLER, Priscilla: *Jewels*…op. cit., p., Fig. 247.
La pieza en cuestión está realizada en oro y diamantes montados en boquillas. Consta de tres cuerpos con decoración floral: el superior es una guirnalda horizontal. El cuerpo intermedio mantiene la misma decoración vegetal, pero con un esquema compositivo asimétrico. El tercer cuerpo es una cruz formada por cuatro flores, para los brazos y la intersección de estos. El revés es liso, dejando ver el oro, desnudo y sin cincelar, así como los pasadores del cuerpo superior por los que se introduce la cinta textil de sujeción, las anillas de unión y las boquillas de los diamantes.

que ha perdurado hasta nuestro días y podemos encontrar ejemplos de factura moderna que se utilizan como aderezo en los trajes tradicionales aragonés –de baturra–, o el valenciano –de fallera–. La razón creemos que es antropológica: es una pieza que aúna la exaltación de la belleza femenina con un arraigado sentimiento religioso.

Consiste en una joya con un primer cuerpo que suele ser un lazo muy horizontal, generalmente de decoración vegetal y fuertemente decorado con engastes de gemas. El segundo cuerpo lo compone un colgante con trecho vegetal de perfil más o menos circular con decoración en consonancia con el lazo, bastante calado y con algún engaste menudo. Se remata la pieza con una cruz, casi siempre una cruz griega aunque veremos ejemplares en los que si se prescinde del trecho o cuerpo intermedio se coloca una cruz latina –este aspecto se percibe muy bien en los diseños de Albini–. Solía sostenerse al cuello mediante una cinta textil, puesto que por el revés la pieza estaba provista de sendos pasadores, que se ataba por detrás del cuello.

Entre los dibujos de la segunda mitad del XVIII son relativamente abundantes este tipo de piezas encontrándose hasta veintinueve diseños para adornos de cuello con lazo y cruz[64] que se concentran en las colecciones de dibujos de Albini, en el Segundo Libro de Oro de la corporación gremial de Sevilla, salidas de la Juan de Abila y que en muchos casos son reproducciones de los propios diseños de Albini, junto con otras piezas del libro de plateros de Pamplona (Catálogo nº 450) y una pieza perteneciente al Joyel de Guadalupe (Catálogo nº 513). Lo primero que nos llama la atención es la datación de los diseños: 1744 en el caso de Albini[65] y 1754 los de Sevilla[66], fechas todas muy tempranas que contrastan con un modelo de 1788, fecha del examen de Joaquín María de Yoldi[67]. La observación de la fecha de realización no es ilustrativa en el caso del modelo de Guadalupe puesto que como se hace saber en el propio Libro de Guadalupe solamente sabemos que se donó en 1783, pero no conocemos la fecha exacta de elaboración de la joya original. Es decir, que podremos hacer observaciones en las que no se puede descartar un cierto margen de inexactitud cronológica.

Entre los tipos de joyas diseñados por Albini, existe una considerable cantidad de lazos con cruz usados para adornarse el cuello, haciendo pasar por el revés una cinta textil y quedando ajustado a la garganta. Las variedades de lazos con cruz de este artista se resumen en tres modelos, de acuerdo con sus estructuras. Esto es, lazos con cruz latina sin trecho, lazos con trecho y cruz griega y, por último, lazos de triple lazada y cruz griega. Los diseños que provienen de otras colecciones se adaptan sin problemas a este mismo esquema en

---

[64] Vid. Catálogo nº 450, nº 455, nº 457, nº 464, nº 468, nº 470, nº 484, nº 487, nº 489, nº 488, nº 490, nº 492, nº 49, nº 493, nº 513

[65] Planes, Thomas; Albini, Dº Ms. Diseños de Joyería. Biblioteca Nacional, Madrid, Invents. 26.025 (solo la estampa inferior), 26.026, 26.651, 26.654, 26.655, 26.056, 26.652 y 26.657. (Catálogo nº 484-493)

[66] Archivo General del Arzobispado de Sevilla. AGAS. Fondo Gremio de Plateros, leg. 4, nº1. Segundo Libro de Oro, fols. 1, 3, 10, 14 y 16. (Catálogo nº 455-470)

[67] AHMP. Libro de Exámenes de Plateros. Fol. 96. Examen de Joaquín María de Yoldi, 25 de octubre de 1788. Catálogo nº 450

vías de un análisis ordenado de las características de este tipo de piezas. Así pues dentro de los adornos de cuello con lazo y cruz, a continuación desarrollaremos el análisis de los lazos con cruz latina sin trecho en primer liugar, seguido de los lazos con trecho y cruz griega y finalizaremos con la observación de las triples lazadas con cruz griega.

-Lazo con cruz latina sin trecho

Hallamos un tipo de lazo con cruz compuesto por una lazada doble de puntas elevadas, de estructura calada y geométrica que sirve de soporte para varias piedras preciosas de tallas, especialmente, circulares y ovales. El nudo del lazo lo representa una gema de mayor tamaño. Se une directamente a una cruz latina, sin interponer un *trecho* –o tramo intermedio–. Es este un tipo de adorno que encontramos tan solo entre los diseños de Albini que se guardan en la Biblioteca Nacional, así como en el Segundo Libro de Oro de la Hermandad de San Eligio de Sevilla.

En la estampa perteneciente a Albini catalogada (Catálogo nº 488) encuentran dos lazos con cruz de este tipo[68]. Presentan mucha pedrería y el cuadrón profusamente decorado con tornapuntas en forma de *C*. La cruz está formada únicamente por piedras de diversa tallas y calibres haciendo un total de quince. Los extremos se rematan discretamente por delgadas *ces* de oro. Recordemos que en esta época existían ejemplares de lazo con cruz en las que el trecho podía descomponerse o colocarse según la ocasión. Sin embargo, este modelo de lazo no parece que estuviera destinado a añadirse un trecho, puesto que la cruz latina, de aspecto liviano, le confieren a la pieza una longitud suficiente y el resultado final es equilibrado.

En Sevilla, Juan de Abila dibujó a plumilla un lazo doble rígido[69] de puntas elevadas (Catálogo 468). En el centro del lazo aparece un gran nudo formado a partir de una rosilla, con un copete en forma de corona imperial sobre el propio nudo. Las lazadas presentan decoración vegetal interior de filigrana y piedras preciosas de tallas circulares y cuadradas. El trecho de unión entre lazo y cruz es una discreta estructura de filigrana en forma de riñón. Se remata con una cruz latina con rayos entre los brazos. Estos rayos son de metal liso y engastes combinados. El travesaño y parte superior del *stipes* de la cruz son rosillas de gemas muy facetadas a modo de medallones circulares, mientras que la parte inferior es un pinjante almendrado formado a modo de rosilla, que remata con sigmas y volutas de filigrana. Este diseño es muy similar en estilo a los diseños de las hojas nº 11 y 12, que son unos pendientes y un cierre de manillas, del propio libro (Catálogo nº 465 y 466).

---

[68] Albini BNE. Invent/26.652. Catálogo 488.
[69] Juan de Abila, Sevilla Segundo Libro de Oro, 1754. Dibujo 14.

-Lazo con trecho y cruz griega

Entre los adornos de cuello podemos establecer un segundo tipo caracterizado por componerse de un lazo con cruz al que añade una pieza intermedia llamada trecho. Para compensar la longitud, la cruz es griega, no latina. El lazo es el habitual de esta época, es decir, un lazo doble de puntas ascendentes. De este tipo de adornos se conservan abundantes ejemplares salidos de obradores cordobeses en el Museo Nacional de Artes Decorativas o en joyeros de imágenes marianas, como el de la Virgen del Rosario de Antequera. Estas piezas hoy nos sirven para tener una visión material y tridimensional de lo que es sólo una idea en el papel y sus dimensiones son las que nos permiten adjudicar una función a lo que es tan solo un diseño en papel. Con esto nos referimos a que se puede plantear la duda sobre si estos lazos con trecho y cruz servían para adornar el escote del vestido o el cuello mediante una cinta textil. El hecho de disponer de piezas materiales conservadas es lo que nos permite saber qué parte del cuerpo se aplicaba la joya, que tiene un tamaño proporcional al cuello. Los retratos femeninos o los grabados[70] de la época son una herramienta de utilidad en este sentido, puesto que ofrecen alguna orientación sobre este aspecto.

En los diseños del Albini[71], que son los más numerosos entre las colecciones que manejamos en el presente estudio, el tramo intermedio suele ser de perfil rómbico, muy calado, en el que predominan las piedras preciosas de talla oval de diversos tamaños. Este trecho se une a la cruz a través de una pequeña pieza intermedia en forma de lacito, predominantemente, aunque existe algún caso con forma de *V* invertida o una pieza de filigrana horizontal. Se remata la joya con una cruz griega compuesta, generalmente, de cinco piedras preciosas (una en cada brazo y otra en el crucero) de talla ovalada, que van unidas unas a otras a través de un fino entramado geométrico, de *ces* y sigmas menudas. El resultado es una cruz griega inscrita en un cuadrado, salpicado de chispas de diamantes.

Algunas cruces varían e incluyen dos piedras preciosas en cada brazo, una ovalada y otra circular. Alrededor del cuadrón, entre los brazos, surgen otras gemas ovales de menor tamaño a modo de suaves rayos (Catálogo nº 490 y 491).

Así mismo encontramos sutiles variaciones como, por ejemplo, el mostrar el revés de la pieza con el oro visto (Catálogo nº 490), incluir en el lazo lo que parecen ser esmaltes y gemas de talla brillante, un lazo con lazadas iguales (Catálogo nº 492), que el nudo del lazo sea una gran rosilla con copete (Catálogo nº 493), o que el trecho presente las aletas de pez que tantas veces emplea Albini para las piochas (Catálogo nº 491).

---

[70] Véase el grabado de José Camarón y Boronat reproducido en MULLER, Priscilla: *Jewels*…op. cit., p. 163.

[71] Este es el tipo de lazo que se repite con ligeras variaciones en el grabado catalogado. A continuación indicamos la signatura de la BNE junto con el número de nuestro catálogo: Invent. /26026- Catálogo nº 484, en el Invent. /26651- Catálogo nº 487, Invent. /26652- Catálogo nº 488, Invent. /26654- Catálogo nº 490, Invent/ 26655- Catálogo nº 491, Invent. /26656- Catálogo nº 492 y Invent/ 26657- Catálogo nº 493.

La de Albini no es la única colección de diseños que incluyen adornos de cuello con laza, trecho y cruz griega. Encontramos tres ejemplares más en el Segundo Libro de Oro de Sevilla, en el Libro de plateros de Pamplona y en el libro llamado Joyel de Guadalupe.

El de Sevilla, que lleva anotado un *nº 3*, se caracteriza por presentar un lazo doble rígido[72], de puntas elevadas, como es propio de los años centrales del siglo (Catálogo nº 457). En el centro aparece un gran nudo formado a partir de una rosilla, coronado por un copete en forma de tulipán. La lazada inferior es más pequeña que la superior. Ambas presentan decoración calada vegetal con capullos de flores y hojitas pequeñas, es decir, se distancia de los modelos barrocos de flores bulbosas. Este dibujo es similar en estilo al dibujo *nº 7* del mismo libro (Catálogo nº 461). El trecho de unión entre lazo y cruz es muy desarrollado, en forma de medallón con grandes gemas, cintas y, en general, elementos abstractos. Se remata mediante una cruz de generoso tamaño, casi el mismo que el lazo. Es una cruz griega con rayos entre los brazos. El travesaño y parte superior del *stipes* son rosillas de gemas muy facetadas a modo de medallones circulares, mientras que la parte inferior es una rosilla con forma de lágrima, como suele aparecer en los pendientes de la época, incluida la filigrana de remate.

En cuanto al dibujo para el examen de maestría que realizó Joaquín María de Yoldi en Pamplona[73] (1788, Catálogo nº 450) –del que se trató en el apartado sobre las devotas, en este mismo capítulo– se comprueba que ofrece una técnica muy calada, al realizarse con hilos gruesos de oro soldados, con *ces* de puntas enrolladas.

El lazo es de doble lazada, salpicada de pequeños engastes, con un gran nudo en forma de gran rosilla. Esta rosilla se compone de ocho piedras talladas en clave entorno a un diamante central de talla rosa. Tiene un pequeño copete con dos rayos con dos engastes. Este lazo se une a la cruz a través de un trecho más o menos ovalado de gruesa filigrana con una gema central de talla rosa. Se remata la pieza con una cruz griega cuyo crucero es un gran diamante muy facetado. Los brazos son medallones de filigrana con una piedra facetada en el centro y otros pequeños engastes.

El autor deja patente a través de este excepcional dibujo su destreza y creatividad. Sin embargo, el modelo de pieza y su interpretación resultan muy retardatarios al recurrir a la filigrana de *ces* con roleos o el geometrismo general de la pieza. En palabras de García Gainza[74] *"En esta joya se advierte una combinación de lenguajes, el de la tradición barroca más geométrico y el de formas más ligeras y abiertas propias del rococó"*. Basta echar

---

[72] AGAS. Plateros. Libro II Joyas, nº 3
[73] AHMP. Libro de Exámenes. Joaquín Maria de Yoldi, 25/X/1788, Dibujo nº 96.
[74] GARCÍA GAÍNZA, Concepción: *Dibujos antiguos de los plateros de Pamplona*. Pamplona: Universidad de Navarra, 1991, p. 133.

un vistazo a los lazos que por aquellos años se dibujaron en los dibujos de exámenes catalanes –véase los exámenes de Cayetano Llorens (1788, Catálogo nº 130), de Francisco Torrent (1789, Catálogo nº 135) o de Martín Mata Bosch y Pascual (1790, Catálogo nº 140), con joyeles con lacitos naturalistas y blandos–- para darse cuenta de que hay una cierta incoherencia cronológica. Aunque se contemple la posibilidad de que sea una especie de capricho del autor es una posibilidad demasiado audaz porque se trata de un examen, en el aspirante quiere demostrar no sólo que se domina una técnica sino que la joya tiene que servir a intereses estético y económicos. Más bien hay que pensar que sea motivado por la existencia de centros de mayor dinamismo y permeabilidad a las modas foráneas -como sería por ejemplo la Barcelona de la época, ya que hemos puesto ejemplos barceloneses-, con una realidad económica muy distinta bien distinta de la ciudad de Pamplona.

Fray Cosme de Barcelona dibujó en el libro de joyas de Guadalupe[75] un medio aderezo formado por adorno de cuello cruz y pendientes realizados en oro y cuarenta y nueve diamantes que fue donado a la Virgen en 1783 (Catálogo nº 513). El adorno de cuello presenta lazada doble, cuerpo intermedio y cruz.

La lazada superior más bien delgada y alejada de los modelos de los años centrales del siglo, muestra las puntas elevadas, y con el lazo vuelto con naturalismo de forma que se ve el haz y el envés de la supuesta *cinta* con la que se hace el lazo. Esta *cinta* se divide en dos bandas, una calada y otra banda sobre la que se engastan los diamantes. En nudo se sitúan una rosilla con remate superior calado con hilos en forma de sigma. A través de un gozne enlaza con un breve trecho que en dos: un elemento abstracto y una lazadita doble. Finalmente, la cruz es griega, compuesta por discos de oro con diamantes engastados en boquillas en el centro. Entre los brazos de esta cruz aparecen rayos partiendo del cuadrón. Por las características del lazo pensamos que aunque fuese donado a la Virgen en 1783, fue realizado algunos años antes.

Lo que queda patente a través de estos ejemplos es que más allá de 1780 no vuelven a aparecer nuevos diseños de adornos para cuello con lazo y cruz.

-Triple lazada con cruz griega

La tercera variante del adorno de cuello con lazo la representa un caso aislado[76] de los lazos con cruz y trecho que aparece en uno de los grabados de Albini, en el grabado de la Biblioteca Nacional[77] (Catálogo nº 490). En este caso, la lazada es triple y el trecho está decorado de cintas. No se especifica cómo debían estar

[75] BMG. Cód. 83, Libro de Joyas de Ntra. Sra. Santa María de Guadalupe. Fol. 46 r.
[76] Es un caso aislado pero lo incluimos como tipo por si en el futuro puede servir como referencia para otros investigadores.
[77] Planes, Thomas; Albini, Dº Ms. Diseños de Joyería. Biblioteca Nacional, Madrid, Invent. 26.654.

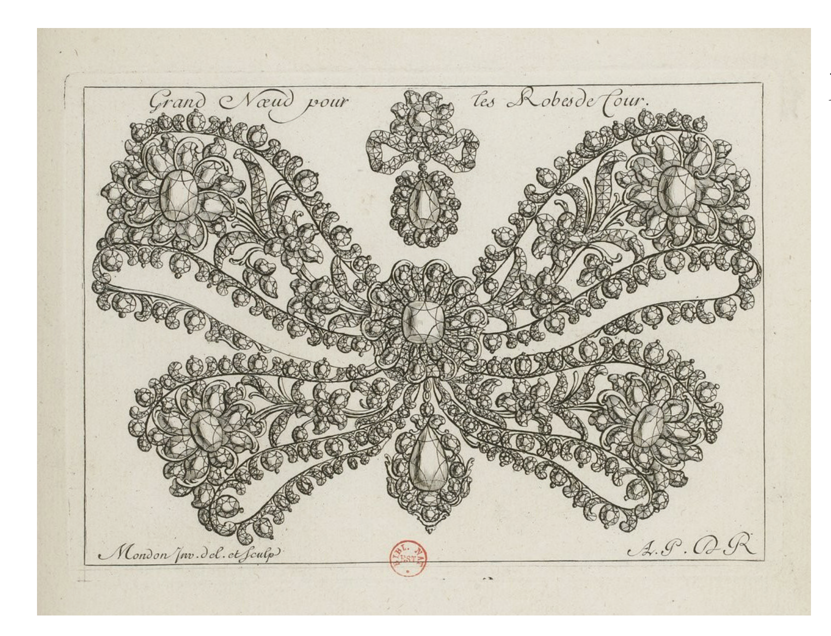


Fig. 4.
Jean Mondon, *Premier livre de pierreries pour la parure des dames : dédié à Madame T. D. J par son très humble et très obéissant serviteur / Mondon, Inventé et gravé par lui-même*. 1736-1751.
BNF, nº FRBNF40354372

decorados, por lo que puede deberse a que están sometidos a la libre interpretación que cada artista quisiera hacer de estos diseños. La cruz es griega, pero las gemas entre lo brazos y la filigrana de *ces* que la rodea hace que se vea la cruz inserta en un perfecto recuadro.

5.4. Adornos de cuello con lazo

En el siglo XVII era habitual el uso de lazos en la vestimenta femenina, tal como se muestra en los retratos reales de Velázquez[78]. La razón era que servían para fijar los grandes colgantes, llamados rosas, al escote del vestido o sostener los pesadísimos pendientes a la peluca. Con el tiempo, estos lazos se fueron enriqueciendo hasta que finalmente se convirtieron en piezas de joyería realizadas con oro y piedra preciosas. Los primeros ejemplares eran joyas muy pesadas, apegadas a la estética del siglo XVII. Con el tiempo los lazos van ganado en gracia, cada vez son más calados y el aspecto pesado va desapareciendo cuanto más se van elevando las puntas de las lazadas. En la época que tratamos, las joyas se han desprendido de la decoración de tornapuntas, y encontramos lazos de doble lazada, con motivos interiores calados y vegetalizados, con un gran nudo central y un colgante aperrillado. Este es el esquema básico de los lazos de Albini y de sus contemporáneos, como se aprecia en los grabados de Mondon (Fig. 3) en el Biblioteca Nacional de París[79]. Algunos lazos para el cuello son muy conocidos y utilizados como referencia habitual en la bibliografía clásica, tal es el caso del retrato de María Luisa de Parma por Mengs[80] (c. 1765, Museo del Prado).

En el caso de aquellos diseñados por Albini podemos decir que son particularmente hermosos[81]. Uno de ellos lo encontramos en el grabado del nuestro catálogo, nº 484. Se trata de un lazo doble con gran piedra preciosa

---

[78] SANZ SERRANO, Mª Jesús: "Las joyas en la pintura de Velázquez", en *Revista Goya*, nº 277-278. Madrid, 2000, pp. 240-251.
HERNÁNDEZ PERERA, Jesús: "Velázquez y las Joyas", *Archivo Español de Arte*, nº 129-132. Tomo 33. Madrid, 1960.
[79] LANLLIER, Jean; PINI, Marie: *Five Centuries*…op.cit., p. 108.
[80] Reproducida tanto por Muller como Evans.
Vid MULLER, Priscilla: *Jewels*…op. cit., p.162.
EVANS, Joan: *A History of Jewellery 1100-1870*. New York: Dover, 1989, Lámina 144.
[81] Planes, T.; Albini, Dº Ms. BNE Invent/26.026.



Fig. 5.
Tomas Planes (grabador), D. Ms. Albini (platero). Lazo
BNE. Invent/26653

en el centro rodeada de diez gemas menores. Está rematado por la parte superior por gema de talla clave a modo de copete, y por la parte inferior con una lágrima compuesta de gema piriforme y marco metálico geométrico. El dibujo se presenta dividido longitudinalmente para mostrar dos posibilidades decorativas para la misma pieza. El resultado podía ser algo similar al lazo de oro y esmeraldas de la Virgen de la Salud de Antequera[82].

El otro lazo[83] presenta doble lazada de puntas ascendentes y aspecto rígido. Tiene un penacho superior, una roseta central y un colgante en forma de lágrima con crestería de hilos de oro. Se dibujan numerosas piedras facetadas y decoración geométrica. La lazada inferior es menor que la superior, por lo que el perfil es un tanto triangular, quedando este aspecto reforzado por el pinjante inferior (Fig. 4)

Este mismo diseño se reprodujo en el Segundo Libro de plateros de Sevilla[84] en el año 1754 (Fig. 5), en este caso el dibujo se realizó a plumilla con tinta negra con gran perfección técnica por Juan de Abila que lo rubricó (Catálogo nº 464). Como dato interesante, hay que añadir el hecho de que, al ser un dibujo para el examen de maestría de la cofradía de plateros de Sevilla, los materiales debían ser aportados por el aspirante. Tal era la cantidad de gemas necesarias para la ejecución de este lazo, que se optó por cambiar la pieza propuesta, incluyendo una nueva joya en otro papel superpuesto que se desprendió, pero aún quedan en el libro las marcas del adhesivo de esta segunda joya, según estudió Sanz Serrano[85].

---

[82] ARBETETA MIRA, Letizia: "a. Lazo". En *El Fulgor de la Plata*. Córdoba: Junta de Andalucía, 2007, p. 522-523.
[83] Planes, T.; Albini, Dº Ms. BNE Invent/26.653. Catálogo nº 489
[84] AGAS. Plateros, leg. 4, nº1 Fol. 10.
Vid. SANZ SERRANO, Mª Jesús: *Antiguos dibujos de la platería sevillana*. Sevilla: Excma. Diputación de Sevilla, 1986.
PÉREZ RUFÍ, María Isabel: «La influencia italiana en la joyería andaluza del siglo XVIII». En *Actas del Congreso Internacional Andalucía Barroca*. Vol. I. 2007, p. 392.
[85] Sanz, así mismo, lo pone en relación con un lazo de las Pasantía barcelonesas de 1742 (Pasantías, Libro III, fol. 960). SANZ SERRANO, Mª Jesús: *Antiguos dibujos*… op. cit., p. 132.

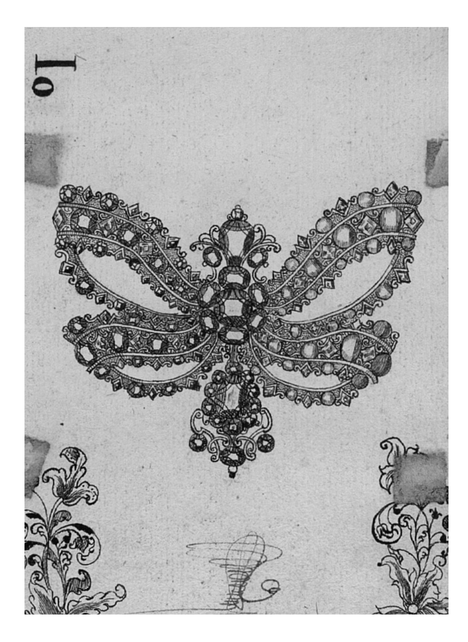


Fig. 6.
Lazo. Juan de Abila. Segundo Libro de Oro del Colegio de San Eligio de Sevilla. AGAS. Plateros, leg. 4, nº1 Fol. 10. Sevilla.

Existe un lazo más salido de la mano de Thomás Planes y la creatividad de Albini[86]. Se trata una lazada doble de cinta divida interiormente en tres bandas (Catálogo nº 491), las laterales son sendas filas de gemas cuadradas de diferentes tamaños para adaptarse al efecto de estrechamiento de la lazada. La banda central es una filigrana calada, con elementos geométricos y piedras preciosas de talla rosa. El nudo del lazo lo conforma una gran rosilla, con una gran piedra en el centro y una orla de ocho gemas menores. Como en el caso anterior, aparece un copete formado por una piedra aperillada con algunas chispas alrededor y dos *ces* metálicas a modo de orejones. Un generoso pinjante se coloca bajo el lazo, formado por una enorme perilla rodeada de un marco de filigrana curva salpicada de chispas.

Por fecha y por su patente inspiración se relaciona con un segundo lazo que aparece en el Segundo Libro del Oro de Sevilla, el número 16 concretamente (Catálogo nº 470). Presenta doble lazada terminada en puntas redondeadas ascendentes y aspecto blando. Tiene un penacho superior en forma de una flor naturalista. Una rosilla sirve de nudo mientras que las lazadas tienen un diseño interior muy calado y con generosos motivos vegetales, a la que da cabida la considerable anchura de la propia lazada. La lazada inferior es levemente menor que la superior. Remata el diseño y un pinjante de gran desarrollo en forma de medallón casi rómbico. El pinjante presenta hojas anchas y carnosas en torno a una piedra aperillada. La apariencia general del diseño resulta un tanto apegada a modelos de la década de los treinta por la decoración vegetal generosa y carnosa, es decir, más cercano a los modelos típicamente barrocos que a los delicados y menudos del rococó, como ya observó Sanz Serrano[87].

Procedente de Pamplona y muy cercano en fecha de realización a estos modelos de Sevilla, pues data de 1743, encontramos el examen del aspirante a platero en Pamplona Manuel Montero[88]. Se trata de un precioso lazo doble con diamantes de talla cuadrada, que cubre toda la superficie de la pieza (Catálogo nº 445). En el centro,

[86] Planes, Thomas; Albini, Dº Ms. BNE Invent/26.655.
[87] SANZ SERRANO, Mª Jesús: *Antiguos dibujos…* op. cit., p. 119-ss y p. 135.
[88] AHMP. Libro de Exámenes de Plateros. Fol. 50. Examen de Manuel Montero, 23/I/ 1743.

a modo de nudo se encuentra un diamante mayor, también de talla cuadrada, en un engaste circular. Sobre el nudo aparece un penacho de diamante y *ces*. La parte superior de las lazadas se adorna con una crestería de minúsculas tornapuntas en forma de *ce* con roleos realizadas con hilos gruesos de oro. Rematando la pieza y unida al lazo mediante un gozne, encontramos una lágrima pinjante con bordes de *ces* con tornapuntas.

Está cubierta de diamantes de talla clave y una central más o menos rectangular. Es una pieza de excelente calidad, si bien refuerza la idea de que en los centros periféricos, aunque la calidad del trabajo de sus plateros era similar a la de las corporaciones gremiales de ciudades de mayor lustre económico, el dinamismo creativo o la permeabilidad a nuevas ideas o nuevas modas eran algo inferior. De hecho como afirma García Gainza de forma taxativa "*el diseño entra todavía dentro de la moda barroca'*[89].

Los tres últimos adornos de cuello con lazo los encontraremos entre los diseños para varias joyas que Carlos III encargó a un platero francés anónimo a través de su embajador Llovera en 1763.

El primero de ellos es un lazo peculiar en la colección (Catálogo nº 476) puesto que consta de cinco lazadas con una flor plana de ocho pétalos como nudo[90]. Se representa según la costumbre de los muestrarios con dos tipos de diseños en la misma pieza como divido por un eje vertical. La parte izquierda presenta en cada lazada una gran flor de cinco pétalos, con tallo, hojitas y capullos de flor. Los bordes de la lazada se demarcan con sigmas y un borde lobulado. Este diseño básico también se presenta en el lazo derecho del diseño, con la diferencia de que se eliminan los tallos de la flor y el fondo de apariencia calado del diseño izquierdo se sustituye por un fondo sólido a cuadros, almohadillado que, como apunta Aranda Huete[91], habría que interpretar como pedrería en lisonja. Así como con uno de los petos (Catálogo nº 477) incluidos en la misma colección[92], presenta filo lobulado, perlas y superficie en damero o pavés. Dado que tanto el peto como el lazo comparten diseño, no es descartable que el lazo pudiera usarse para el cabello o para ajustarlo al cuello mediante una cinta textil.

Aunque ya se ha comentario previamente, queremos recordar la observación de que en todos los diseños de esta colección la nota común en el modo de ejecución del dibujo es que no representa piedras preciosas ni perlas, sino círculos con un sombreado para darle un cierto relieve. Son dibujos destinados a la interpretación del joyero que finalmente le daría su propia interpretación y estilo conforme a los materiales de los que dispusiera.

---

[89] GARCÍA GAÍNZA, Concepción: *Dibujos antiguos*… op. cit., p.110.
[90] RB. Sec. Histórica. Caja 40, 23/5/1763, P00008428.
[91] ARANDA HUETE, Amelia: *La joyería*…op. cit., p. 166 (dibujo 14).
[92] RB. Sec. Histórica. Caja 40, 23/5/1763. P00008439.
Ápud ARANDA HUETE, Amelia: *La joyería*…op. cit., p.159 y Dibujo nº 9.

En otro de los folios se presentan varios diseños (Catálogo nº 482) en un mismo folio: un collar, dos diseños de piochas, un cierre de manilla, un pendiente *girandole*, dos lazos y un broche de manto o mangas[93]. Así pues el primero de estos adornos de cuello presenta un lazo doble de puntas elevadas de aspecto rígido, decoración floral menuda y muy calada. En el nudo una flor de doble corola, con cada orla de pétalos distinta –una menudita y otra de grandes pétalos con una perla–. Las mitades derecha e izquierda del lazo presentan distinta decoración. En la de la derecha, además de las florecillas aparecen grandes cintas con forma sigma y el borde es polilobulado. La mitad izquierda es una ancha banda de hilos de perlas y hojuelas, repetidas en serie.

El otro diseño es un lazo triple, o lazada doble con pinjante. Las lazadas superiores tienen puntas ascendentes. Presenta una decoración vegetal muy calada como si fuera una cinta textil con bandas de flores. Es de menos tamaño que el anterior. Como bien observa Aranda Huete son similares y "*están guarnecidas de perlas y deberían ir adornadas con esmaltes. Curiosamente el lazo superior no presenta el mismo diseño que el de la derecha. Tal vez se deba a que una representaba el anverso y otra el reverso"*.

Analizados todos estos ejemplares no podemos perder de vista un problema en torno al lazo y es sencillamente que este tipo de piezas se podían haber utilizado para otros fines. Hay que tener en cuenta dos posibilidades: la primera, que muchas joyas tenían el uso que les daba su dueña, no uno específico y predeterminado. Esta práctica es habitual, tal como se desprende de un texto publicado por Aranda[94] perteneciente al inventario que acompañaba a catálogo de joyas de la reina María Amalia de Sajonia en el que se dice que además de las joyas dibujadas en el catálogo hubo "*una piocha que puede servir para el pecho*".

La segunda posibilidad es que al trabajar con diseños, que muchas veces son muy artísticos, y otras son más técnicos pero desde luego nada tienen que ver con un diseño industrial, a veces no podemos estar absolutamente seguros de la función del objeto diseñado. En el caso de los dibujos que representan lazos para el cuello su función es más o menos clara cuando se hacen acompañar de otros elementos como las cruces. Sin embargo, cuando encontramos un dibujo de un lazo, sin más, hemos de pensar que junto a la posibilidad de que se usen para el cuello también podían haber tenido otros usos como joya de pecho –lo más probable, para adornar el escote a un lado del corpiño–, como manilla o como adornos de mangas tal como se desprende del inventario al que hemos hecho referencia justo arriba y cuyo contenido publicó Aranda. En este inventario se dice de la existencia, aparte de los dibujos del catálogo, de "*un par*

---

[93] RB. Sec. Histórica. Caja 40. 23/5/1763. P00008435.
Véase ARANDA HUETE, Amelia: *La joyería*…op. cit., p. 166.

[94] ARANDA HUETE, Amelia: "Dibujos de joyas… op. cit., p. 34.

de lazos todos de brillantes para mangas y hacen compañeros con el aderezo rico de diamantes". Estas afirmaciones han de interpretarse como un descargo por los errores que se puedan cometer sino, más bien, como una advertencia de la complejidad que plantea el estudio del diseño basado en dibujos y estampas.

Finalmente, la observación general de los collares y adornos para el cuello nos lleva a unas pocas y sencillas conclusiones. Es un tipo de joya muy ligado a la moda del vestido barroco y rococó. En fechas relativamente tempranas se agotó a pesar de haber conseguido un óptimo desarrollo estético, puesto que había evolucionado en su lenguaje desde maneras apegadas al barroco hacia el rococó. Tan solo el collar amplio, el de festón, terminó desplazándolo y fue preferido en las dos últimas décadas del siglo XVIII.

Capítulo IX. Las joyas de pecho

Siguiendo con el orden que hemos establecido, analizando las tipologías de joyas por su colocación en el cuerpo y tras ver aquellas joyas que se colocan en la cabeza y el cuello, pasamos ahora a ver los distintos tipos de joyas que se aplican sobre el tronco.

Hemos divido el capítulo por los tipos más relevantes y numerosos en los dibujos conservados en España de la segunda mitad del XVIII, aunque también existían otras joyas de uso común que rara vez se recogen en inventarios o exámenes. Tal es el caso de los colgantes que podían pender de una cadenita al cuello o de un lazo cosido al corpiño tal como se observan en algunas pinturas[1]. Abundan las cruces y colgantes decorativos, las medallas devocionales (de advocaciones de la Virgen o de santos), los guardapelos, objetos considerados amuletos u objetos apreciados por su rareza como las ramas de coral. Muchos de estos colgantes de uso cotidiano se conservan en distintos museos y presentan un interés etnológico más que artístico[2].

Siendo piezas escasas existe alguna excepción como un colgante que presentó del barcelonés Joan Martí y Cassany[3] en su examen de Pasantía (Catálogo nº 158). El diseño tiene forma de lanzadera. Es un colgante puesto que presenta asa en la parte superior. El centro se cubre de esmalte azul con una flor y seis perlitas. Presenta una orla festoneada de perlas o diamantes. Es un bello dibujo realizado con grisalla y acuarela, decorado por una composición en forma de penacho de plumas, cintas, flores y perlas, que recuerda al estilo decorativo de Puoget y Duflos. Si bien el diseño es un colgante recuerda mucho a una sortija procedente del Colegio de las Doncellas Nobles de Toledo que publicó Arbeteta en el Catálogo[4] de *La joyería española de Felipe II a Alfonso XIII en los museos estatales*.

Excepcionales también son un par de guardapelos que fueron objeto de examen en las Pasantías de Barcelona. Tal es el caso, en primer lugar, de un guardapelo muy sencillo diseñado por Manuel Estivill[5] de perfil ovalado, bisagras y cierre, así como asa y reasa (Catálogo nº 266). El frente es liso para dejar, quizá, lugar a unas letras iniciales grabadas en el metal. Se completa con una decoración festoneada en el borde.

---

[1] ARBETETA MIRA, Letizia: La joyería española de Felipe II a Alfonso XIII en los museos estatales. Madrid: Nerea, Ministerio de Educación y Cultura, 1998, p. 103, nº cat. 39.
[2] Véase la nutrida colección de este tipo de piezas publicada en CATÁLOGO: Obras Maestras de la Colección Lázaro Galdiano. Madrid: Museo Lázaro Galdiano, 2002.
[3] Joan Martí y Cassany, AHCB pasantías V, Fol.. 288r. 18/X/1794.
[4] ARBETETA MIRA, Letizia: *La joyería española…* op. cit., nº cat. 142.
[5] Estivill, Manuel (de Tarragona). AHCB Pasantías IV, Fol.. 185r (1785, abril 21).



Fig. 1.
Toisón. Jean-Henri Prosper Pouget, *Traité des pierres précieuses et de la manière de les employer en parure*. 1762.
BNF. Gabinete de Grabados.
FRBNF31141971

Los guardapelo no siempre tenían una tapa para el viril que contenía el cabello, otras veces se presentaba sin esta protección como en los ejemplares conservados en el tesoro del la Virgen de Gracia de Carmona[6]. Ni siempre presentaban una tapa tan sencilla como en este ejemplo descrito, como ocurre con el segundo caso del diseño de un guardapelo también forma parte de los Libros de Pasantías de Barcelona. Nos referimos al examen de Ramón Mur[7] que presenta un medallón relicario de pecho guardapelo (Catálogo nº 295). Es de forma redondeada, con bisagra y asa compuesta por una placa perforada con trilóbulos y con su argolla para colgar. La superficie de la tapa se decora con las siglas JHS, quizá de gemas de color, y con una grafila o hilo de bolitas en el borde.

Este tipo de diseños son un tanto excepcionales y, desde luego, muy interesantes tanto por lo ilustrativo que resultan, dan una visión realista y rica sobre la joyería de la época. Como ya ocurriera con otros tipos de joyas, estos diseños se sitúan en la estela del diseño que se desarrollaba en el resto de Europa, de modo que podemos encontrar algunos diseños de estos pequeños colgantes decorativos entre los grabados de Pouget

No podemos dejar de mencionar una pieza que pudiera haber servido de joya de pecho, pero no puede catalogarse como un joyel exactamente al ser muy distinto de los joyeles con cestos y flores que a continuación veremos. Se trata de un diseño de Albini que presenta la apariencia de un cesto[8] sin flores (Catálogo nº 489). Puede tener una libre interpretación en cuanto a su función, es posible que se destinara a varios usos, como adorno para las mangas o para el peinado. Es más probable que se tratara de una joya de pecho, similar a lo que hoy llamaríamos un broche meramente decorativo. Representa, como decimos, un cestillo geométrico con asas que son sigmas con tornapuntas. Sobre él se desarrolla una decoración geométrica y simétrica de tres perillas unidas por una red de piedrecillas y sigmas. Es un diseño algo arcaizante por el uso de las sigmas.

---

6 SANZ SERRANO, Mª Jesús: *El Tesoro de la Virgen de Gracia de Carmona*, Carmona: Hermandad de Nuestra Señora Santísima Virgen de Gracia, 1990.
7 Mur. Ramón (de Tortosa). AHCB Pasantías IV, Fol.. 217r. 10/II/1798.
8 Planes, Thomas (1707-1790); Albini, Dº.Ms. (S.XVIII) [Diseños de joyería]. BNE, Invent. /26653 e Invent./25977 inferior .

No obstante, participa del gusto por la decoración vegetal como motivo fundamental de la pieza, que es un rasgo que se observa en muchas joyas de la segunda mitad del siglo y ya quedó justificado en su momento la importancia de los diseños de Albini en este período.

1. Joyel

Las joyas de pecho experimentan su propia evolución, paralela al desarrollo de las tendencias generales de la joyería. A finales del siglo XVII, esta joya destinada a adornar el pecho sobre la ropa tiene una forma redondeada y se le llama "rosa", "joyel" o simplemente "joya". Este cuerpo principal podía completarse con un morrión superior, también llamado copete, y un colgante inferior. Al igual que toda la joyería de la época era una pieza bastante pesada, no solo por el uso de gran cantidad de oro y piedras preciosas embutidas en el metal sino que el peso se incrementaba por la inclusión de esmaltes para embellecer del reverso[9]. Así mismo se pueden encontrar muchos ejemplares con piedras falsas, al igual que en la joyería inglesa o francesa de 1670 en adelante, pese a que las leyes españolas las prohibían de forma expresa[10]. El cuerpo principal de la joya desarrolla un marco decorado entorno a un adorno central. Este adorno central puede estar realizado de varias maneras: puede ser una pintura sobre vitela o papel, una estampa, un esmalte a la porcelana o se pinta el cristal de la ventana mediante la técnica del *eglomisé*[11], otras veces se decora con una fina lámina de hueso o marfil pintado o se coloca una esculturilla de hueso o cera. Suele ser una representación, generalmente religiosa, bajo un cristal en un óvalo o una ventana circular, también llamada viril. Este viril circular u oval puede incluso albergar distintas imágenes en cada cara de la joya.

Durante la primera mitad del XVIII se mantiene el tipo de joya aunque con una lógica evolución de algunos aspectos técnicos y estéticos[12], tales como la desaparición del esmalte del revés. En vez de eso se cincela suavemente el metal en el reverso. La decoración geométrica del XVII desaparece a favor de las formas y motivos vegetales carnosos, con roleos de hojas enroscadas y puntiagudas, con bordes dentados. Adquieren protagonismo los marcos de filigrana o aljófar en torno al viril. Así mismo, los engastes se hacen en boquillas aunque empieza a producirse, de manera muy paulatina, un perfeccionamiento tanto de las técnicas de tallas

---

[9] El esmalte utilizaba colores como el negro, rosa o azul sobre un fondo blanco.

[10] Es muy habitual sin embargo encontrar piezas realizadas plata, muchas veces sobredorada. Aprovechamos la nota al pie para hacer un inciso sobre la técnica habitual, que empleaba una plancha calada y retocada a cincel.

[11] *Eglomisé*: técnica consistente en realizar una decoración interpuesta entre dos capas de vidrio con pintura en frío.

[12] Somos conscientes de que la diferenciación entre técnica y estética, que consideramos útil y necesaria, a la vez es una cuestión un tanto complicada puesto que en el arte de la platería -como en las otras disciplinas artísticas- los aspectos tecnológicos condicionan la estética. A la vez que la búsqueda de una cierta estética proporciona el interés necesario para investigar y así poder mejorar técnicas, cuando no crear otras nuevas incluso. Así pues estética y técnica van unidas en un movimiento solidario, confluyente y, a veces, indisoluble una de otra.

de las gemas como de sus engastes, permitiendo aumentar los espacios calados. De este modo no sólo se irá aprovechando todas las posibilidades de la refracción de la luz en las piedras, sino que, sobre todo, irá ganando en transparencia y ligereza visual, Esta ligereza visual se manifiesta través de formas delgadas y estilizadas. Este efecto no es sólo estético, también físico puesto que las joyas pierden gramos de peso. Este hecho es muy positivo dado que una joya ligera es más cómoda y cumple mejor su función –que es básicamente aplicarla sobre el cuerpo para embellecerlo–. Empero, este aspecto tiene un desarrollo lento y no será hasta el tercer cuarto del siglo cuando el engaste al aire se extienda masivamente. Esta técnica de engaste al aire fue inventada en Francia y tardó aún en generalizarse en España.

En la década de los treinta se combina la estructura calada con formas en *C* y *S* superpuestas. En pleno XVIII se mezcla lo vegetal con cintas alrededor de la rosa o joyel, que tiende a ser, cada vez más, ovalada y con copete. Se diferencian los brocamantones de las rosas en que estas sólo adornan, no abrochan como los brocamantones.

La ventana central, llamada viril, en ocasiones se concebía como un elemento desmontable y existe una gran variedad de ellas según la decoración central. El diseño predominante es vegetal con cintas y cartones, una rosa central con dos orlas y engastes. El reverso se talla y dora, si era de plata, y se asegura con varillas de acero. El viril puede albergar una representación religiosa, un jarrón con flores y frutas, así como una gran piedra preciosa de color. Existe un modelo de temática amorosa con forma de corazón con dos manos unidas por alas, lleva copete y corona con cintas, diamantes engastados con bocas de plata. El tema de las manos entrelazadas también se puede sustituir por un cupido de cera, protegido por un cristal.

Más adelante cuando se vea específicamente los diseños de la segunda mitad del siglo XVIII se podrá comprobar que no hay muchas variaciones en cuanto a la temática del joyel.

El copete se hacía con forma de corona y más modernamente con perfil triangular, de aspecto vegetal. Se puede distinguir distintos remates de la joya: el más el copete[13] –es el antiguo, pues se mantuvo desde el XVII al XVIII–, la corona, una lazada o un morrión, que es un penacho de plumas.

La aparición de la corona es posterior al copete, también fuera de España. Evans[14] muestra interesantes ejemplos de colgantes de pecho con corona franceses de las últimas décadas del siglo XVII. Sin embargo también se encuentran ejemplares de joyeles en los que copete y rosa se integran. Es el caso de un relicario llamado "de los dolores", conservado en el tesoro de la Virgen de Gracia[15] por la decoración del viril: un

[13] EVANS, Joan: *A History of Jewellery 1100-1870*. New York: Dover, 1989, Lám. 135d.
[14] Ibídem, Laminas 132 y 137.
[15] SANZ SERRANO, Mª Jesús: *El Tesoro de la Virgen de Gracia*… op. cit., p. 91.

corazón con siete espadas que lo atraviesa, que representa los siete dolores de la Virgen María. Está realizado en oro y diamantes. La guirnalda que la rodea tiene una apariencia vegetal calada y bastante carnosa. Se termina en la parte superior en una corona integrada en la orla. No hay una diferenciación del copete y la rosa en dos cuerpos semi-independientes engoznados, como se suele encontrar en este tipo de alhaja.

Posee similitud con una joya del Espíritu Santo de la Fundación Lázaro Galdiano[16], fechado entorno a 1720, en esta característica: que no se diferencian claramente los dos cuerpos de la joya. A la vez comparten una decoración vegetal en forma de roleos muy calados y la adición de pequeñas piedras preciosas que no ahogan el trabajo del metal. Por otra parte, el revés de esta joya está cincelado. Por estas características se podría situar cronológicamente esta pieza en torno al segundo cuarto del siglo XVIII.

La joya de pecho podía prescindir del copete, e incluso estar concebido como una pieza desmontable. Este aspecto llevó, según Arbeteta[17], a que se vayan eliminando cuerpo y añadiendo otros elementos pinjantes hasta llegar a tipos de joyas más complejas como el peto, el sobrepeto o brocamante, que se usa poco antes de terminar el siglo XVII.

Existen cuestiones en torno a las joyas de pecho y su clasificación un tanto complicadas. La principal de ellas es la diferenciación entre forma y uso, que a veces se mezcla. Nos referimos concretamente a las insignias, los relicarios o guarnición, los *anuses* y ciertos retratos miniados que por su forma, por su estética, por su colocación en el cuerpo o el vestido es idéntico a la joya de pecho pero reciben diferentes nombres. En la propia documentación de la época –inventarios de bienes y testamentarias– se distinguen las joyas por el motivo temático que albergan. Algunos investigadores consideran estas joyas como un tipo específico de joya de pecho, puesto que pueden tener un marcado carácter religioso, con un viril circular u oval que alberga una imagen devocional.

Podríamos entonces distinguir entre joyeles civiles y religiosos, pero en una sociedad tan profundamente religiosa ¿dónde incluir las insignias, que tienen un origen religioso pero se convierten no en joyas devocionales sino en distinciones civiles? Dada la complejidad conceptual a la hora de establecer una diferenciación teórica y, sobre todo, en base a los diseños que manejamos en el presente estudio incluiremos las veneras como una variante temática del joyel, con una breve mención a los retratos miniados puesto que en los documentos que manejamos tan sólo ha aparecido un modelo.

---

[16] ARANDA HUETE, Amelia: *La joyería en la Corte durante el reinado de Felipe V e Isabel de Farnesio*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1999, lámina 13.
[17] ARBETETA MIRA, Letizia: *La joyería española*… op. cit., pp. 51-57.

Los retratos miniados se regalaban no sólo como manera de conocerse los probables cónyuges, sino también como regalos diplomáticos "*para galardonar a quienes se distinguían en servicios extraordinarios y beneficiosos para la nación (…) asó como a los representantes diplomáticos extranjeros a recibir sus pasaportes, una vez cumplido su cometido, no ya solo a modo de distinción afectuosa, sino como viático"*, como ya afirmaba Ezquerra del Bayo[18]. Estaba estipulado el coste del regalo, cuyas "*cantidades se empleaban en alhajas, por lo general cajas de oro con el retrato del Rey, la Reina o sus iniciales'*[19]. Este mismo autor pone algunos ejemplos de miniaturas que se aplicaron a un joyel o a un medallón. Más recientemente Espinosa Martín[20] revisó el asunto de los retratos miniaturas en los regalos diplomáticos, las categorías establecidas en relación al precio, así como los pintores. Al tratar sobre uno de estos pintores escribe esta autora: "*tras una etapa formativa en Italia (…) dedicándose desde 1719 a la pintura de miniatura con destino a joyeles, brazaletes y sortijas'*[21] .

Considerar la miniatura como un tipo específico de joya es, en resumidas cuentas, muy complicado y hay que concebirlas como un complemento a la joya o un tema decorativo del joyel o de las manillas. Entre los dibujos de diseños de la segunda mitad del siglo tan solo encontramos una miniatura. Se trata del examen de Pasantía de Mariano Gurumbau[22], realizado en Barcelona el 6 de junio de 1758. Gurumbau diseña un marco delgado con relieve de rombos para retrato miniado, posiblemente el Rey, que podría usarse como joya de pecho al colgar de una cinta textil mediante un asa simple. La pieza es muy sencilla y contrasta con todo el aparato que rodea al diseño de la joya lleno de elementos marciales como lanzas, banderas mezclados con otros elementos claramente rococó como ramos y rocallas en torno a la pieza de examen. La traemos a colación en este momento porque como decimos es una pieza anecdótica entre todos los dibujos con que se que se ha trabajado.

Hemos de advertir que entre los dibujos de Pasantías catalanes se encuentran numerosos diseños que los que se dibuja poco más de un aro circular o con forma de óvalo que también pueden interpretarse como hebillas para la ropa o para los zapatos[23]. Dada la disposición apaisada que se da a los diseños de estos óvalos, nos inclinamos a pensar que sean diseños para hebillas como decimos en los que –en algunos, no todos– no se ha

[18] EZQUERRA DEL BAYO, Joaquín: «Regalos Diplomáticos». En *Arte Español.* Tomo VII, nº 1. Madrid, 1924, p. 51.
[19] Ibídem, p. 53.
[20] ESPINOSA MARTÍN, Carmen: «El retrato- miniatura en los regalos diplomáticos españoles del siglo XVIII», *en El Arte en las Cortes Europeas del siglo XVIII*, Comunidad de Madrid, Dirección General de Patrimonio Cultural, Madrid, 1989, pp. 264-268.
[21] ESPINOSA MARTÍN, Carmen: «El retrato- miniatura en los regalos… op. cit., p. 264.
[22] AHMC. Pasantías V. Fol.. 29r, examen de Mariano Gurumbau, 6/6/1758. Ver Capítulo IV, Fig. 6.
[23] Este aspecto se trató en el Capítulo II. *El valor de la joya en el contexto socio- histórico*. No obstante, hemos de advertir que cabe la posibilidad de que estos diseños sean marcos para retratos en miniatura.

dibujado la espiga de la hebilla y se ha dejado en centro vacío. Esta suposición se basa también en la observación de los numerosísimos retratos miniados que se han conservado en museos y colecciones privadas[24].

Es necesario hacer explicación previa en torno a las insignias, veneras o encomiendas, aunque sean escasos los diseños aparecidos en las colecciones de documentos de esta época y por ello los vamos a incluir junto con el resto de joyas de pecho. No obstante a continuación se presenta un comentario breve a este tipo de joyeles puesto que presentan ciertas características peculiares.

Así pues, la venera es básicamente un joyel decorado con un distintivo religioso, que varía según la Orden, militar o religiosa, a la que pertenece pues cada una tiene elementos simbólicos propios y según el gusto estético de cada momento. Se dice que se le dio el nombre de *venera* porque al principio ponían esta insignia en las conchas de Santiago los caballeros de esta orden, y después pasó a las demás. La venera del XVIII aparece en múltiples ocasiones acompañada por un lazo, del que pende.

En España las órdenes más extendidas eran las de Calatrava[25], Alcántara, Santiago[26], o de Santo Domingo –asociado a la Inquisición, obviamente– siendo de menor difusión la de San Juan de Jerusalén o Malta o la orden del Espíritu Santo, de origen portugués[27]. Se han conservados algunos ejemplos materiales de todos estos tipo de veneras o de hábitos sobre los que se han escrito y publicado y sobre los que pasaremos someramente pues es ilustrativo sobre como era la realidad de este tipo de joyas.

Existe a una cruz de la Orden de Cristo portuguesa propiedad de la *Hispanic Society* de Nueva York, publicada por Muller[28] muy similar a otra cruz de este tipo a través de un dibujo del Códice de la Virgen Guadalupe (Fol.34r), donada por los duques de Béjar[29], que aunque sea portuguesa nos sirve de referente material para el dibujo del libro cacereño.

---

[24] CATÁLOGO: *The age of neo-classicism : the fourteenth exhibition of the Council of Europe, The Royal Academy and the Victoria & Albert Museum, London, 9 september-19 november 1972*. Londres: Arts Council of Great Britain, 1972.
CATÁLOGO: *Exposición de la miniatura-retrato en España: catálogo general: Madrid, mayo-junio, 1916* / por Joaquín Ezquerra del Bayo. Madrid: Sociedad Española de Amigos del Arte, Imprenta Alemana, 1916.
RIEBEN, Hans: *Portraits en miniature*. Lausanne : Berne Payot, 1952.

[25] Véase un ejemplar del siglo XVII en SÁNCHEZ-LAFUENTE, Rafael (coord.): *El fulgor de la Plata*. Sevilla: Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 2007, p. 482.

[26] Véase un ejemplar del siglo XVII en SÁNCHEZ-LAFUENTE, Rafael (coord.): *El fulgor…* op. cit., p. 484.

[27] por ejemplo la Fundación Lázaro Galdiano conserva una joya del Espíritu Santo para colgar. Posee un pájaro sobre una placa de oro oval, mirando al frente, con las alas desplegadas y toques a cincel. El marco es de hojas bulbosas adornadas de esmeraldas. El reverso es liso, viéndose los enganches del ave. Es similar, según afirma Arbetera a la orden francesa, pero por el uso y el tipo de animal es una joya del Espíritu Santo (ARBETETA MIRA, Letizia: *El arte de la joyería en la Colección Lázaro Galdiano*. Segovia: Fundación Lázaro Galdiano-Caja Segovia, Obra Social y Cultural, 2003, pp. 85 y 186). Por el modo en que se ornamenta el marco y el acabado del revés de ambos ejemplares los data de la primera mitad del siglo XVIII.

[28] MULLER, Priscilla: *Jewels in Spain, 1500-1800*. New York: Hispanic Society of América, 1972, p. 167.

[29] Obsérvese la cercanía de estas poblaciones a Portugal, pese a ello no conocemos otros ejemplares.

Consideramos que es interesante incluir una venera del barroco del XVII, pues muestra la cercanía con las del XVIII, a vez que enlaza con el pasado de esta antigua Orden. Nos referimos a la cruz de Santiago que diseñó Gabriel Monclús[30] en su examen de maestría ante el gremio de la Ciudad Condal (Libros de Pasantías, año de 1668, Fol. 604). Se incluye la cruz en un marco de águila bicéfala, símbolo de la Casa de Habsburgo. Si bien con el cambio de dinastía desaparece el águila bicéfala, la cruz de Santiago pervive más allá de los cambios políticos o estéticos, como a continuación podremos comprobar.

La venera de Santiago conservada en el Museo Nacional de Artes Decorativas[31], datada de 1710, dispone en torno a una placa central esmaltada a la porcelana, con la cruz de Santiago, un marco calado de diamantes y esmeraldas embutidos en bocas cerradas de oro, con hojas lanceoladas en extremos enroscados, tangentes entre sí. Los bordes de las hojas tienen toques de cincel y aspecto carnoso. Posee una corona de igual diseño e imperiales calados, realizados mediante hilos sogueados. El dorso está esmaltado con porcelana de tema floral. La forma acorazonada, similar a otras joyas femeninas, es propia del cambio de centuria. Arbeteta[32] la asemeja a otras joyas recogidas en el Joyel de Guadalupe, utilizadas como hábitos, en el Fol. 8r. y el Fol. 6v.; aunque es más cercana la del Fol. 5v. al adornarse con diamantes y esmeraldas.

De una fecha un poco más avanzada es la venera de Santiago dibujada en el códice del Joyel de Guadalupe. El marco es circular y se decora con piedras preciosas, así como motivos barrocos geométricos en forma de *ces* vegetalizadas y hojas carnosas. El centro lo ocupa una placa con la cruz de Santiago, que probablemente estuvo realizada con esmalte a la porcelana. El copete es de disposición triangular con la misma ornamentación que el marco. Por similitud con una joya de la Virgen del Pilar del Museo de Artes Decorativas[33] o con el dibujo de examen de Luciá Xuriguer[34], fechado en 1712, lo situamos en el primer cuarto del XVIII.

En el dibujo *nº 1* del Segundo Libro de Exámenes de Sevilla (Catálogo n º 455) aparece una venera de Santiago con lazo doble de puntas ascendentes. El cuerpo de la joya tiene forma romboidal demarcada por cintas muy caladas con engastes. El dibujo representa en una de sus mitades el revés de la joya, que es liso. La profesora Sanz[35] lo relaciona con el dibujo de examen de Gabriel Bessa y Sircuns[36] (Tercer Libro de Pasantías de Barcelona, Fol. 985), de 1748, que comparte la doble lazada hacia arriba y ornamentación de cintas con piedras engastadas en torno a la cruz de Santiago.

---

[30] ARBETETA MIRA, Letizia: *La joyería española*… op. cit., p. 125.
[31] Museo Nacional de Artes Decorativas, nº CE02152
[32] ARBETETA MIRA, Letizia: *La joyería española*… op. cit., nº cat. 58.
[33] ARANDA HUETE, Amelia: *La joyería en la Corte*… op. cit., Nº cat. 27.
[34] publicado en ARBETETA MIRA, Letizia: *La joyería española*… op. cit., p. 170.
[35] SANZ SERRANO, Mª Jesús: *Antiguos dibujos de la platería sevillana*. Sevilla: Excma. Diputación de Sevilla, 1986, p. 126.
[36] MULLER, Priscilla: *Jewels in Spain*…op. cit., Lám. XVI.

La Orden de San Juan de Jerusalén u Orden de Malta tuvo su venera. Pocos son los ejemplos conocidos en el XVIII, entre ellos se encuentra la venera de esta Orden recogida en el Códice del Joyel de Guadalupe[37]. La cruz, que probablemente fue una placa de esmalte blanco y negro, se inscribe dentro de un marco ovalado liso con bolitas que rodean el esmalte. A su vez, está rodeado por ancho marco de perfil circular tendente al óvalo cuya decoración consta de *ces* enfrentadas y roleos. La apariencia del ornato es muy densa e imbricada. Es una joya colgadera donde el modo de sujeción se realiza a través de una doble arandela, eludiendo el uso del copete. Desconocemos la fecha de realización pero pensamos que es atribuible al primer cuarto del XVIII por el tipo de decoración.

Muy interesante al objeto de nuestro estudio es la venera de San Juan de Santiago de Jerusalén del tesoro de la Virgen de Gracia de Carmona[38]. Con sus 125 diamantitos de talla en tabla, esta joya supone una evolución de los modelos de veneras y joyeles. El copete ya no es un lazo sino que se llena de finas ramitas caladas. El colgante es de perfil circular con un borde discontinuo para una orla vegetal que rodea a la cruz esmaltada en blanco. Una flor de pétalos helicoidales en torno a un gran diamante de talla cuadrada preside la orla. El reverso es liso. La estructura es la tradicional para estas joyas, sin embargo la decoración vegetal tan ligera y asimétrica es más propia de la segunda mitad del siglo XVIII, de estilo rococó. La venera, por otro lado, es una medalla acreditativa de pertenencia a una orden religiosa-militar y signo de prestigio social. Al estar reservada a personas de cierta importancia, era una joya poco habitual, muy refinada y digna de una advocación mariana con tantos devotos como la Virgen de Gracia. Se conserva otro interesante ejemplar en el tesoro de la Virgen de los Remedios[39] de Antequera (Málaga).

En el mismo tesoro de Carmona se guarda una Venera de la Inquisición, "*cuya función no parece que fuera de tipo militar sino puramente religioso, aunque el carácter de defensa de la fe le diera un cierto aspecto militar*", como escribe Sanz[40]. Está hecha de oro, brillantes y rubíes siguiendo la tipología típica de otros diseños como el lazo con cruz donado en 1783 a la Virgen de Guadalupe (nº 1, Fol.46r) las láminas 3 y 14 del Segundo Libro de Exámenes de Sevilla[41] o los lazos cordobeses de oro y esmeraldas –aunque estos tenga una configuración mucho más calada y airosa–. Es decir, se compone de lazo, trecho y venera. El lazo tiene las puntas elevadas y dobles cabos delgados cubiertos de diamantes de talla piramidal, con pasacintas en el revés. La cruz estuvo esmalta en blanco y negro, por dedicación a la Inquisición cuya autoridad estaba en manos de los dominicos –de ahí los colores blanco y negro–. El revés de la joya es liso salvo, salvo la medalla que lleva cincelada la cruz arbórea, la palma o la rama de olivo y la espada, que son los emblemas de la Inquisición. Es una joya

[37] BMG. Códice 83, Fol. 5v.
[38] SANZ SERRANO, Mª Jesús: *El Tesoro de la Virgen de Gracia*… op. cit., pp. 94, 115 y fig. 33- nº cat. [36].
[39] SÁNCHEZ-LAFUENTE, Rafael (coord.): *El fulgor*… op. cit., p. 482.
[40] SANZ SERRANO, Mª Jesús: *El Tesoro de la Virgen de Gracia*… op. cit., pp. 93-95 y 115.
[41] SANZ SERRANO, Mª Jesús: *Antiguos dibujos*… op. cit., Figs.76 y 88.

masculina, quizás de algún seglar de la Inquisición, según la profesora Sanz, quien, además, sitúa su ejecución cronológicamente a mediados del XVIII. Su uso debió de estar muy extendido porque subsisten hoy en las fiestas de San Benito de Cerro del Andévalo (Huelva).

Una venera muy destacada se encuentra en el Segundo Libro de Dibujos de Plata de Sevilla. Según la profesora Sanz[42], esta lámina (la 34 según la numeración del Libro) debería estar en el Libro de Platería del Oro, pero fue una añadidura de 1789. Es muy parecida a las del Primer Libro de joyas: las *ces* vegetalizadas rematadas por rombos, así como las formas vegetales entorno al anagrama de María le confieren un aspecto algo arcaizante. A la vez, estos elementos se combinan con rocalla rococó.

En el Siglo de la Luces la importancia de la religión disminuye, en cierto sentido. La religiosidad empieza a pertenecer a un ámbito privado. Empiezan a llevarse insignias de órdenes seculares, tanto por hombres como por mujeres. Se llevan para acompañar a otras joyas, tal es el caso de María Luisa de Parma, que lucía una venera en el retrato colectivo a *La Familia de Carlos IV* de Goya, que años más tarde llevará su nuera María Isabel de Braganza[43].

En 1762, Pouget en su tratado sobre piedras preciosas incluyó algunos diseños de insignias españolas y portuguesas[44]. Hemos de pensar que debió estar bastante extendido el uso de insignias entre las clases sociales más afortunadas, considerándose como un elemento de distinción incluso fuera de nuestras fronteras. Toda sociedad, orden u organización poseyó su propia insignia, como modo de asumir la pertenencia del individuo al grupo y como forma de identificación de los miembros entre sí. Este aspecto cobra especial relieve en el caso de las sociedades secretas como la Masonería, de la que se conserva una insignia del XVIII en el Museo Británico[45].

En el XVIII, a pesar del cambio de dinastía en el trono español, no dejó de brillar la importancia de la Orden del Toisón de Oro. Se fundó en enero de 1430 en la Catedral de Dijon, para celebrar el matrimonio de Felipe el bueno –tatarabuelo del emperador Carlos– con Isabel. Había otras órdenes de caballería más auténticamente “Habsburgo”, como la Orden de San Jorge establecida por Federico II. Tampoco fue de las más distinguidas: la Orden de la Jarretera inglesa, fundada por Eduardo III, era más larga en su genealogía, exceptuando las órdenes de cruzados como la de San Juan, los hospitalarios o la Orden Germana. Sin embargo, fue

---

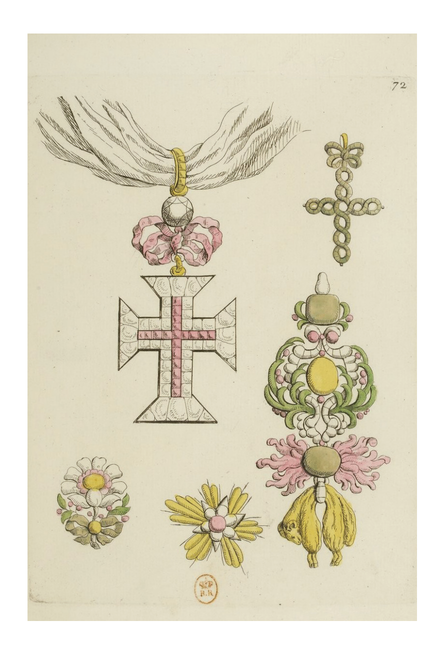
[42] Ibídem, p. 180.
[43] SANZ SERRANO, Mª Jesús: «Las joyas en los retratos reales de la Real Academia de Medicina de Sevilla». En *Memorias Académicas de la Real Academia de Medicina y Cirugía de Sevilla, Año 1986*. Sevilla, 1986, p. 101.
[44] POUGET, Jean-Henri-Prosper (17..-1769): *Traité des pierres précieuses et de la manière de les employer en parure par Pouget fils*. Paris : l’auteur, 1762, pp. 41-42.
[45] CATÁLOGO: *Seven thousand years of jewellery*. London: Hugh Tait, British Museum Press, 1986, pp. 185 y fig. 417.

reverenciada por los emperadores Maximiliano y su nieto Carlos, y de ahí su importancia. Según Wheatcroft[46] dos fueron las ideas que inspiraron esta orden. En primer lugar las cruzadas, siguiendo la tradición borgoñona del amor a la caballería y la propagación de la fe cristiana. Y, en segundo lugar, el sentido de agravio porque Borgoña merecía una posición superior al mero ducado. Toma el símbolo del carnero por los argonautas legendarios guiados por Jasón, para recuperar el vellocino de oro de la Cólquida. Jasón se equiparó a Jesucristo por una asimilación simbólica de ideas. Estas joyas no aparecen habitualmente en las colecciones de dibujos que manejamos puesto que su carácter de exámenes de aspirantes a maestros plateros o de catálogos de joyas de imágenes marianas o de damas de la realeza supone por sí mismo una selección (o una limitación) del tipo de joyas. Es en este momento cuando se lamenta la falta de dibujos de joyas masculinas, algunas de las cuales se conservan en algunas colecciones pero tenemos muy pocos ejemplos grabados o dibujados. Por otro lado los pocos que existen no abarcan toda la variedad y riqueza de insignias. No obstante Arbeteta presentó en cuatro diseños para toisones de finales del XVIII o comienzos del XIX vinculados a la Real Fábrica de Platería de Martínez[47]. En efecto son cuatro ejemplares de magnífica factura que tienen el común el vellocino que pende de una rosilla de zafiro con orla de diamantes con flamas a ambos lados realizadas con rubíes. En los cuatro diseños el diseño del toisón se complica pues penden de un medallón de perfil circular. El medallón está dibujado en grisalla con diversos motivos vegetales (unos más florales y otros que representan hojas de laurel, en otro caso se combinan ambos elementos). En todos los casos, se corona con un lazo y asa para colgarlos de una cinta textil. Son piezas en los que si bien pervive ese espíritu decorativo vegetalizado y los lazos, se aparta de la estética rococó al presentar estos motivos un carácter muy naturalista y de gran tamaño. La gran preponderancia del laurel pone de manifiesto que es una joya más cercana al Neoclásico. Respecto a estos diseños simplemente hacemos mención a ellos pero no podemos incluirlas en nuestro estudio al igual que los demás dibujos puesto que no tenemos certeza la fecha en la que fueron realizados y, sobre todo, desconocemos la procedencia de los documentos aportados por Arbeteta.

Junto con esta limitada nómina de diseños de Toisones encontramos un diseño recientemente documentado por Garrido Neva[48]. Fue encargado en 1772 por el Duque de Medina Sidonia a un platero francés, de nombre Gibert (Fig. 2b). Como ya ocurriera con los encargos de joyas de Carlos III a plateros franceses la persona que medió fue el embajador Ventura Llovera. Estaba realizado con diamantes de diversas tallas, un par de diamantes amarillos, rubíes y un solo "zafiro de Oriente". Respecto a esta definición del zafiro presenta cierta complejidad a la hora de interpretarlo puesto que se suele llamar "zafiro oriental" a los zafiros que tienen

---

[46] WHEATCROFT, Andrew: *Los Habsburgo*. Barcelona: Planeta, 1996, pp. 129-136.
[47] ARBETETA MIRA, Letizia: *El arte de la joyería*… op. cit., pp. 16 y 17.
[48] GARRIDO NEVA, Rocío: «Dibujos de joyas para Pedro de Alcántara Pérez de Guzmán y Mariana de Silva, Duques de Medina Sidonia». *Laboratorio de Arte*. Nº 25 (2013), pp. 559-579.



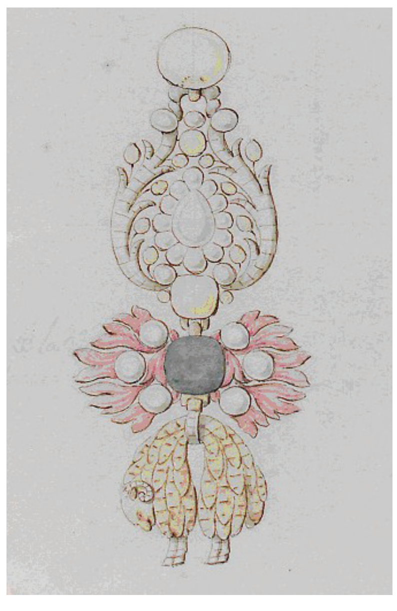


Fig. 2a.
Toisón. Jean-Henri Prosper Pouget, *Traité des pierres précieuses et de la manière de les employer en parure.* 1762.
BNF.Gabinete de Grabados.
FRBNF31141971

Fig. 2b.
Fig. 2b. Toisón de Oro. Gibert. 1772.
AGFCMS, leg. 3288.

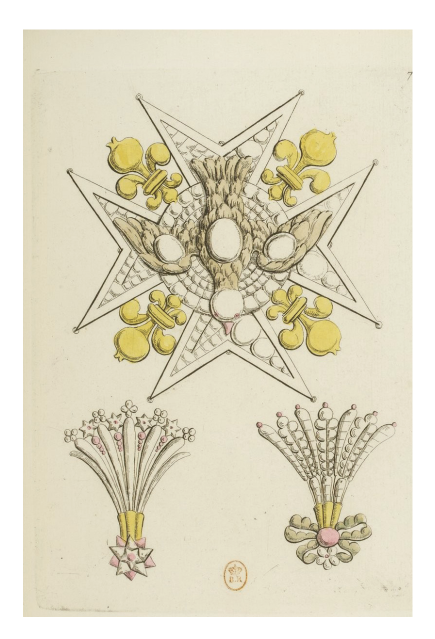
un gran brillo –u oriente–. También puede referirse a su origen geográfico puesto que ya en la época eran conocidas las minas de zafiros y rubíes en las actuales zonas de Cachemira (India), Birmania y Sri Lanka.

En uno u otro caso resulta llamativo que en el dibujo de la joya aparece en el centro una gran gema coloreada de verde. El tono verde no suele presentarse en el coridón, que oscila desde los tonos rojos (rubíes) hasta el transparente, pasando por el azul (zafiro). Por estas razones es posible que los pigmentos del dibujo se hayan desvirtuado o que nos encontremos ante un diseño previo para el que, posteriormente, se buscaron las piedras apropiadas. La pieza presenta un cuerpo superior realizados con diamantes, cuya forma almendrada se conforma mediante dos elementos de aspecto vegetal con una gran gema en el centro orlada por piedras menores. El segundo cuerpo lo componen las preceptivas llamas de rubíes en cuyo centro se sitúa una gran gema cuadrada coloreada de verde, y se remata con la piel de cordero de diamantes. Su origen francés queda patente por la similitud con los diseños de Pouget para toisones (Fig. 2a).

En efecto, en su *Traité des pierres précieuses et de la manière de les employer en parure* (1762) se encuentran hasta siete diseños de toisones por lo que la influencia de este autor sería considerable incluso años después de su muerte. De hecho, entre las joyas encargadas por el Duque de Medina Sidonia se encuentra, además, un diseño para una venera de la Orden del Espíritu Santo, realizado por el mismo platero que la pieza anterior, Gibert[49]. Aunque la venera de la Orden del Espíritu Santo no permitía muchas variaciones, Pouget también realizó un par de diseños. Se percibe un cierto paralelismo entre el diseño del platero Gibert y el de Pouget (Figs. 3a y 3b).

En la documentación que acompaña al diseño se especifican las piedras que debían engastarse en esta pieza. Según el documento debía está realizado íntegramente con diamantes, sin embargo, en el dibujo se colorea

[49] GARRIDO NEVA, Rocío: «Dibujos de joyas para Pedro de Alcántara… op. cit, p. 578.



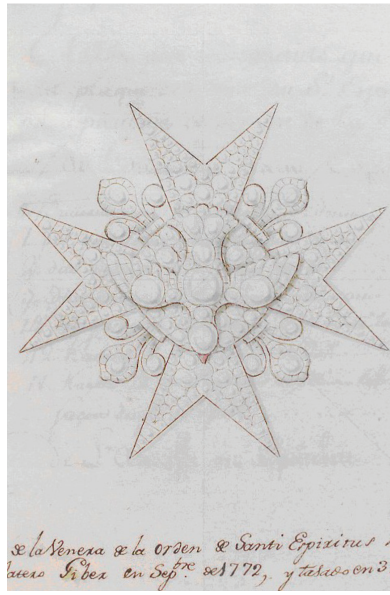


Fig. 3a.
Venera del Espíritu Santo. Jean-Henri Prosper Pouget, *Traité des pierres précieuses et de la manière de les employer en parure*. 1762. BNF. Gabinete de Grabados. FRBNF31141971

Fig. 3b.
Fig. 3b. Venera del Espíritu Santo. Gibert. 1772. AGFCMS, leg. 3288.

el pico de la paloma. Al igual que en el caso anterior se percibe pequeñas incoherencias entre diseño y piedras que, según los documentos que acompañaron al dibujo, integrarían la pieza. Según Garrido Neva[50] podía deberse a que se colocara una placa de color bajo la gema, que era una técnica común en Francia. Otra posibilidad es, como se apuntaba anteriormente, que el diseño se realizara previamente y más tarde se buscaron las gemas más adecuadas.

Estos diseños son una auténtica excepción al volumen de diseños que se encuentran en la segunda mitad del siglo XVIII en España. Por otra parte, al repasar los dibujos de joyeles[51] lo primero que llama la atención es que la mayoría están realizados en Barcelona, para los exámenes de Pasantía. En segundo lugar resulta llamativo que aparecen en dos tandas temporales, una entre 1757 y 1775 en la que se realizaron seis diseños de joyeles. Y otra entre 1785 y 1792, años en los que se hallan hasta doce joyas de pecho. Puntualmente se encuentra un joyel en 1781, que parece una especie de transición. Tan solo este hecho, es decir, la aparición de gran cantidad de joyeles a mediados de la década de los 80 que se extiende durante siete años más, es de por sí bastante interesante pues parece sugerir un resurgimiento del gusto por este tipo de piezas paralelo al agotamiento que parece percibirse en los collares y sofocantes[52], incluyendo su variante en el que hemos llamado adorno para cuello.

Por otro lado, entre las colecciones de diseños más cercanas a los años intermedios del siglo, es decir, el catálogo de joyas de la reina María Amalia y los diseños de Albini, que son diseños indudablemente femeninos, no hay ni una sola joya de pecho. Es decir, que da la impresión de que en los momentos de pujanza del collar se retrae el uso del joyel y al contrario, cuando la moda femenina tiende al uso del joyel se equilibra con

---

[50] Íbidem, p. 570 y 575.
[51] Véase *Tabla de joyeles* al final del capítulo.
[52] Todos los collares, sofocantes y adornos de cuello son anteriores a 1770, excepto el diseño de Yoldi (Pamplona, 1788), una pieza de Guadalupe (Joyel de Guadalupe Códice 83, Fol.. 46r, 1783).



Fig. 4.
Joyel. Mariano Pol. 28/5/1757.
AHCB. Libro V de Pasantías, Fol. 22r.
AHCB

menor uso de los collares y adornos de cuello. Esa es la observación que se puede hacer a través de la mera observación de los datos. Como es obvio, la prevalencia de un determinado tipo de joya no borra la existencia de los otros tipos de adornos, según se observa en el retrato de Maria Luisa de Parma de Mengs (Museo del Prado, c. 1765), luciendo sofocante e insignia.

A continuación vamos a analizar muy brevemente los veintidós diseños de joyeles en orden cronológico. Para posteriormente tratar de dilucidar si esta observación en torno a las fechas de realización es un dato casual e irrelevante o si por el contrario implica la existencia de distintas tendencias estéticas o una evolución de la misma.

Diseños de joyeles:

- Juan de Abila, Sevilla, Segundo Libro de Oro, 1754, Dibujo nº I. Catálogo nº 455.
El copete lo compone un lazo doble que aparenta ser una delgada cinta cubierta de pedrería, con entrelazos un tanto rígidos. Del lazo pende el cuerpo principal de la pieza que presenta perfil rómbico, simétrico, modelado por cintas delgadas de apariencia textil. En su interior se ubica una pequeña cruz de la Orden de Santiago.

- Mariano Pol, 28/5/1757, Pasantías V. Fol. 22r.
Joyel con forma de rombo. El centro lo ocupa una gran gema de talla rómbica rodeado de un gran marco de oro decorado con *ces* delgadas con tornapuntas, barrocas pero con cierta tendencia a estilizarse, no son ces carnosas. El copete superior se adorna con *ces* y una cruz superior. El borde de la pieza está silueteado por un hilo de bolitas. En general, parece un modelo de transición entre el barroco y el rococó (Fig. 4).

- Nicolau Reges, 18/12/1764, Pasantías V. Fol. 68r.
Joyel con una *piedad* en el centro. Marco ovalado delgado con decoración de ovas y hojas intercaladas.



Fig. 5.
Nicolau Reges, 18/12/1764
AHCB. Libro V de Pasantías, Fol. 68.

Alrededor y de mayor anchura, un marco muy calado de flores, hojas lanceoladas y capullos de flores. Decoración asimétrica con pedrería de distintos colores para resaltar la vegetación. Esta vegetación es, por otra parte, muy menuda y calada. Con asa y reasa. Excepcional resultan tanto la cantidad de gemas empleadas como la gran destreza demostrada por el autor en el dibujo (Fig. 5)

- Antón Puig, 29/12/1766, Pasantías V. Fol.75r. Catálogo nº 17.

Joyel con motivo religioso. En la ventana del joyel aparece el monograma JHS esmaltado o con diamantitos engastados, rodeado de hojitas. El marco es una sucesión de molduras, en primer lugar una exterior de curvas y contracurvas con volutas, delgadas y caladas. Le sigue otra moldura interior con veinticinco gemas engastadas en boquillas, y una nueva moldura de *ces* vegetalizadas, caladas y delgadas. Presenta asa y reasa para colgarlo de una cadena. Por su aire más bien adusto pensamos que bien podría ser una joya para hombre.

- Joseph Alberado, 11/VIII/1769, Pasantías IV. Fol. 142. Catálogo nº 229.

Joyel simétrico en todos sus ejes: vertical, horizontal y ejes diagonales. Dichos ejes aún son visibles puesto que el autor no los borró una vez finalizado el dibujo. El resultado es un joyel articulado como una cruz griega. Todos los brazos son idénticos y, entre ellos, para darle un aspecto circular, se colocan pares de flores. Los brazos se forman a partir de dos hojas carnosas que nacen de la gema central y componen un arco. De ellas surgen otros dos elementos curvos más delgados que crean otro arco cuya clave es una gema. Este esquema se repite en todos los brazos. La pieza cuelga de un aro y asa con aspecto de flor. En general, parece más una joya de la primera mitad del siglo XVIII que del momento en que se dibujó.

- Jauma Monserdá y Matas, 19/8/1773, Pasantías V. Fol.141r. Catálogo nº 56.

Joyel de Santa Teresa. La imagen de la santa parece rodeada primero con un aro sogueado y después con un marco redondo muy calado. El marco consiste en la unión mediante finas y largas hojas, de ocho grandes flores. Entre cada flor hay una piedra preciosa como si fuera la yema de una flor.

- Félix Roca, 12/2/1775, Pasantías V. Fol.154r. Catálogo nº 64.
Joyel de forma octogonal, alargada verticalmente, Crucifijo en el viril. El marco es una guirnalda de capullos y hojas, con un lacito superior donde se sustenta el asa. Es naturalista y calado. Con decoración vegetal del marco naturalista.

- Francisco Pol 31/7/1781, Pasantías V. Fol.186r. Catálogo nº 87.
Joyel ovalado con imagen de la virgen con el Niño. El marco presenta un primer filo liso, una orla de *ces* colocadas en forma de pétalos y una orla exterior de *ces* de mayor tamaño entre las que se colocan flores y hojitas alternantes. Por la rotundidad de las *ces* y la apariencia poco calada y simétrica parece aún apegado a modelos barrocos.

- Pere Carrutxo y Lleopart, 18/12/1781, Pasantías V. Fol.188r. Catálogo nº 89.
Venera de Santiago con forma acorazonada. El copete es una flor con desarrollo en forma triangular (uno de los vértices hacia abajo). El centro de la flor lo ocupa un gran diamante del que parten pétalos alargados y dos tallos terminados en dos florecitas con gemas de colores. El trecho tiene forma de flor, similar a las descritas. El cuerpo principal presenta forma de corazón cuyos laterales son dos piezas verticales parecidas a una aleta de pez, que se unen a la venera con la cruz de Santiago (de esmalte rojo) del centro de piedras preciosas de color a través de una fila vertical de piedras preciosas de color. El vértice inferior de esta sección de forma acorazonada se remata con otra flor. Es un diseño magnífico, muy calado y minucioso.

- Francisco Torras, 4/2/1782, Pasantías V. Fol.192r. Catálogo nº 91.
Venera de Santiago con forma ovalada. El copete es un lazo de tres lazadas del que penden sus cabos. El cuerpo principal presenta un marco con apariencia de dos delgadas cintas entrecruzadas. En el centro una cruz de Santiago de rubíes. Joya calada por completo y con mucha pedrería. No se percibe prácticamente el metal. Como es habitual en este tipo de joyas muestra una alta calidad de diseño que no dudamos que también se manifestara en la ejecución final de la pieza.

- Andreu Brosa, 14/7/1785, Pasantías V. Fol.224r. Catálogo nº 111.
Joyel ovalado de flores. Marco muy calado, cuajado de pedrería. Copete en forma de lazo redondeado y naturalista con cabos sueltos. En el centro de la composición se sitúan flores similares a las del marco, es decir, menudas y abigarradas.

- Juan Antonio Rivot, 11/11/1786, Pasantías V. Fol.234r. Catálogo nº 117.
Joya de pecho o colgante para collar o para cinta textil atada en el cuello, puesto que lleva asa y reasa. Presenta forma de cesto de flores *giardinetti*. El eje de este ramo son dos flores pequeñas dispuesta verticalmente una sobre otra, de este eje parte tallos, hojas y piedrecillas de color engastadas individualmente a modo de capullos de flor.

- Joseph Masida, 11/12/1786, Pasantías V. Fol.235r. Catálogo nº 118.
Joya de pecho o colgante. Medallón muy calado de forma redonda. Copete superior con lazo de bordes festoneados, posiblemente esmaltado, de aspecto muy naturalista. El medallón propiamente dicho presenta un marco en forma de guirnalda de flores sumamente naturalista que alberga un par de palomas con los picos juntos y cada una de ellas con un ala desplegada de forma que la composición es asimétrica. El resultado general es de una joya asimétrica, naturalista calada y colorista. Por el tema es una joya con intención romántica.

- Thomas Montells, 14/6/1787, Pasantías V. Fol.243r. Catálogo nº 123.
Joya de pecho colgante, puesto que lleva asa y reasa. Tiene forma circular con un marco muy calado con un pequeño lacito superior para atar una guirnalda de florecitas menudas de pétalos esmaltados y botón con piedrecitas y hojuelas. Este marco alberga dos corazones entrelazados bajo una coronita muy sencilla, Se completa el conjunto con un copete en forma de gran lazo. Es una pieza muy calada y colorista de tema amoroso.

- Joseph Matas, 27/11/1787, Pasantías V. Fol.247r. Catálogo nº 126
Joya de pecho de forma almendrada con la punta hacia arriba, uniéndose en este extremo, mediante un asa que le otorga movilidad a la pieza, a un copete con una lazada doble con cabos sueltos y una flor de seis pétalos en el lugar del nudo. El cuerpo de la joya consta de un marco con distintas secciones. Así, encontramos en este marco una orla de florecitas y hojillas, y otra que es un festón. En la ventana del joyel se ha situado un cesto con flores. Es una joyas muy calada, delicada y femenina que muy posiblemente se ejecutó según la técnica *giardinetti*, como hemos visto en otros ejemplos anteriores similares (Pasantías V, Fol. 224, 234, 235 y 243).

- Ignasi Guardia, 3/4/1787, Pasantías V. Fol.251r. Catálogo nº 128.
Joya de pecho, redonda. Marco formado por elementos vegetales a medio camino entre unas palmetas gruesas o unas plumas de ave –como bien apunta Gou-. Resulta bastante retardatarias por su grosor, son casi un *revival* de la joya barroca, y por distar mucho de las flores menudas y caladas del rococó. En la ventana central se encuentra una imagen devocional. No tiene copete.

- Cayetano Llorens y Busquets, 3/10/1788, Pasantías V. Fol.253r. Catálogo nº 130.
Joyel redondo con marco en forma de guirnaldita de flores de cinco pétalos, con engastes de piedras preciosas de colores. Todas las flores son iguales, delicadas, menudas y naturalistas. En el centro se sitúa un cesto de flores. La pieza se ejecutó según la técnica conocida como *giardinetti* o *ensaladilla*. El copete tiene el aspecto de un delgado lazo simple de cabos sueltos. Reasa o argolla superior para colgarlo de una cinta textil, una cadena o un collar corto de perlas.

- Joseph Roca, 7/12/1788, Pasantías V. Fol.254r. Catálogo nº 131.
Óvalo festoneado, delgado y sencillo, con un cesto de flores en su interior que muy probablemente se realizó mediante la técnica *giardinetti*. Copete en forma de triple lazada y sus cabos. Asa y reasa. Es resultado es correcto pero demasiado humilde si tenemos en cuenta otros ejemplares similares. Está mucho más simplificado que los inmediatamente anteriores.

- Francisco Torrent, 17/8/1789, Pasantías V. Fol.258r. Catálogo nº 135.
Joyel ovalado con marco con apariencia de guirnalda de flores menudas con engastes de colores. En un interior otro aro ovalado liso y un cesto de con una flor y hojas alargadas, posiblemente esmaltadas. Copete en forma de lazo de desarrollo más bien horizontal con cabos, asa y reasa. Es un modelo muy similar a otros anteriores como el examen de Joseph Matas (27 de noviembre de 1787, Fol. 247) y el de Cayetano Llorens (13 de octubre de 1788, Fol. 253)

- Martí Mata Bosch i Pasqual, 29/9/1790, Pasantías V. Fol.263r. Catálogo nº 140.
Joyel con marco en forma de guirnalda de flores ovalada que alberga un cesto con flores. Presenta un aro interior con festones. Copete en forma de lazo de puntas elevadas rígidas con una flor en el nudo. Asa y reasa superior. Conjunto abigarrado, similar al esquema de otros ejemplares anteriores.

- Juan Moncerdá, 12/11/1791. Pasantías V. Fol.267r. Catálogo nº 142.
Joyel con un marco delgado festoneado, de forma ovalada, que alberga un ramo de flores muy vertical, atado con un lazo. El interior del joyel es calado y con gemas de distintos tamaños y, suponemos, colores. El copete es un gran lazo simple con cabos y apariencia blanda.

-Pera Joan Sots, 13/12/1792. Pasantías V. Fol.276r. Catálogo nº 149.
Joyel con un cuerpo elíptico con guirnalda de hojas y florecitas en torno una cesta con dos palomas enfrentadas unidas por el pico con el que sostiene una ramita con hojas y flores, en disposición asimétrica. El copete es una lazada triple con cabos y una flor en el lugar del nudo.

Se observa que es bastante sencillo fácil hacer un análisis de los joyeles según su composición formal. Este método fue el que ya utilizamos con los pendientes *pendeloque* y *girandole*. Obviamente no siempre es posible hacer este tipo de análisis con todas las tipologías de joyas. Las características de los joyeles de la época se pueden ordenar conforma a ciertos parámetros: la temática, la forma, si presenta copete o no, y el tipo de decoración. Este análisis queda expresado en el cuadro "Tabla de Joyeles" que incluimos al final del capítulo. Así pues, atendiendo al esquema expuesto en esta tabla, se observa que los temas que aparecen en la segunda mitad del siglo XVIII se podrían agrupar en temas religiosos o temas decorativos variados no religiosos.
Aquellos que presentan una temática religiosa son las insignias de órdenes religioso-militares, bien joyeles

con una serie de temas de carácter devocional como las imágenes de la Virgen María –bien como Piedad o como Madonna–, los crucifijos y las firmas de Santa Teresa. Los temas decorativos no religiosos se resumen en motivos florales, bien en forma ramo de flores o de cesto con flores, o bien motivos con simbología amorosa con las palomas o los corazones entrelazados. También existe algún caso aislado en el que sencillamente se sitúa una gema en el centro de la composición.

Pese a lo que pueda parecer, no son los joyeles de temática religiosa los más numerosos, pues son nueve frente a los doce joyeles de temática decorativa. El que más se repite de todos los temas sin duda es el cesto o el ramo de flores. Este rasgo viene a coincidir con la idea que se tiene del rococó sobre su tendencia a los temas amables, ligeros, coloridos y decorativos.

En cuanto a las formas, al perfil del cuerpo del joyel, éstas son variadas. Así pues encontramos preferentemente joyeles de perfil ovalado (se cuentan nueve de ellos) o circular (con siete ejemplares). Que sean las formas más abundantes no anula otras posibilidades encontrándose joyeles de perfil rómbico (2), almendrado (1), octogonal (1) y incluso con forma de corazón (1) y un cesto, sin marco ni orla a su alrededor.

Los copetes parecen empezar a ser optativos, detalle que contrasta con los joyeles de fechas precedentes en los que todos los joyeles casi sin excepción presentaban copete. Así, encontramos quince ejemplares con copete y otros siete que prescinden de él.

Se observa una tendencia hacia un lenguaje asimétrico y con policromías de las gemas. Los motivos decorativos secundarios son esencialmente elementos vegetales, presentes en dieciséis de los veintidós diseños aparecidos en nuestros documentos, en claro detrimento de las típicas *ces* barrocas que tan solo se hacen ver en cuatro de los diseños de joyeles. Otros elementos decorativos que se presuponen *muy rococós* como las cintas y las aletas se presentan tan solo en tres ejemplares –dos con cintas y uno con aletas–.

Concluimos pues que el joyel, siendo un tipo de joya barroca evoluciona en sus formas y su contenido de manera que consigue entroncar bien con el espíritu del rococó en cuanto a cierta vanalización de los escasos temas figurativos, el decorativismo de motivos más bien abstractos y asimétricos, la búsqueda de lo amable –en cuanto a apariencia y en cuanto a la comodidad y utilidad de la joya a la hora de aplicarla sobre el vestido– así como la utilización del color en toda su riqueza y variedad.

2. Corbata

El término corbata procedente de la palabra "crovata" o croata. Se llama así por haber empezado a usarla los jinetes del ejército croata a mediados del siglo XVII. Según el Diccionario de Autoridades (1729) es un "*adorno que se pone alrededor del cuello y pende hasta el pecho. Ordinariamente es de lienzo fino de diversas hechuras: lo más común es ser lisas, y algúnas veces guarnecidas de encaxes, o bordadas de oro, plata, seda o hilo".* Por extensión, se llama corbata a la joya que simula este tipo de adorno.

También se llama corbata a la joya femenina consistente en un colgante vertical, de longitud variable, que se sujeta con pasadores y una cinta. Se usa desde el último cuarto del siglo XVII. A mediados del siglo siguiente debió de estar pasado de moda según las investigaciones de la profesora Sanz Serrano[53], ya que en el Segundo Libro de Exámenes de Sevilla, fechado de 1754, este tipo de piezas ha desaparecido. En el Primer Libro de la corporación sevillana de plateros, vigente en la primera mitad del siglo XVIII, aparece una pieza que se denomina "corbata" en las actas de exámenes. Al estar en uso durante la primera mitad del siglo se incluye en el presente estudio con ciertas reservas y únicamente debido a que hay colecciones de dibujos en los que se puede encontrar algún ejemplar.

Es un tipo de joya muy popular durante la primera mitad del siglo XVIII y durante la segunda mitad del siglo decae su uso a favor de otro tipo de joyas como los lazos de cuello, quizá más coquetos, más femeninos puesto que la corbata tiene una cierta reminiscencia masculina.

Se encuentran tan solo dos modelos de corbatas con cruz entre las documentación que manejamos[54]. Ambos ejemplares aparecen en el Catálogo de Joyas de la Reina María Amalia de Sajonia reina María Amalia[55] (N-VIII y N-IX) que además es posiblemente la colección de dibujos más complicada a la hora de asignar una cronología pues este catálogo pudo realizase entre 1737 y 1759; un margen cronológico de sí amplio, al que se une la complicación que supone la posibilidad de que la Reina traía joyas de antes de casarse, que bien podían ser antiguas –de herencia o regalos–.

---

[53] SANZ SERRANO, Mª Jesús: Antiguos dibujos… op. cit., pp. 19-61.
[54] A lo largo de todo el presente trabajo venimos haciendo la notación de que nos ceñimos exclusivamente en los diseños que aparecen en la documentación conocida en España hasta hoy. La escasez de ciertos tipos de joyas o la nula aparición no quiere decir que las joyas hubieran dejado de usarse por las mujeres de la época como hemos advertido en otras ocasiones.
[55] Se conserva un ejemplar similar de corbata en el Museo Victoria y Alberto de principios del XVIII, con disposición decreciente de los eslabones. Ver LANLLIER, Jean; PINI, Marie: Five Centuries of Jewelry. New York: Arch Cape Press, 1983, p. 93.

El primero de los diseños de corbata[56] (Catálogo nº 499) forma parte de un aderezo y tiene una estructura que se podría describir como cuatro piezas de diamantes unidos por secciones de tres hilos de perlas. La pieza superior que es un botón como trasunto del nudo de la corbata textil, posee como núcleo una gema rodeada de un marco de catorce piedras. De esta pieza cuelga una piedra de talla cuadrada de la que parten dos tornapuntas con forma de *C* que son las que sostienen, a su vez, las sartas de perlas. Las otras tres piezas engastadas de piedras son muy similares a la primera, con la salvedad del tamaño –más reducido- y que la segunda tiene la piedra central tallada en forma almendrada. Al final, se recogen los hilos de perlas por cinco gemas colocadas en *V*, que enlaza con una cruz. En total la joya consta de cuarenta y nueve perlas. Se remata mediante una cruz latina, con una piedra circular en el crucero y el brazo superior. Los demás brazos son piedras aperilladas. El brazo inferior, para aumentar su longitud, añade una gema más, esta vez de talla cojín. Todos los brazos se rematan en penachitos de tres chispas y están separados por chispas sostenidas por diminutas *ces*. Es ésta una joya muy delicada a pesar de ser un modelo algo retardatario.

La segunda corbata[57] de la misma colección representa un tipo de lenguaje más actualizado, más moderno que la corbata anterior, aunque el tipo de joya sea retardatario (Catálogo nº 500). De hecho, las corbatas estaban prácticamente extinguidas en la época. María Amalia de Sajonia tenía un gusto muy definido respecto a sus joyas y si bien éstas se renuevan y se adaptan al lenguaje decorativo de cada momento, parece que a la Reina no le importó mantener piezas en su joyero que estaban al margen de la moda imperante en cada momento. Este modelo parte de una doble lazada más bien estrecha, muy delgada, de aspecto blando tendente al naturalismo y con una piedra de talla cuadrada en el nudo. Una cadena de diseño abstracto y simétrico pende del lazo descrito y podría describirse como una sucesión de eslabones con forma de ocho, seguido de otros con forma similar a un penacho de plumas, ambos alternados. Está totalmente cubierto de pedrería. El final se remata con una cruz latina de gemas cuadradas. Los extremos y los espacios entre los brazos se rematan mediante gemas de menor tamaño.

Aunque hoy se ven todas las piedras coloreadas en amarillo, la nota que acompaña al pie del folio hace dudar sobre el color original de las gemas. Dice así: "*Todo esto subsiste pero mudado todo, y aumentado, con más un ramo para el pecho con los mesmos diamantes y hojas de esmeraldas, y de las dos piochas demostradas solo una mayor*." En la anotación se habla de esmeraldas, por eso es posible que o el colorido del dibujo se toma licencias artísticas o bien los pigmentos del color se han desvirtuado con el paso del tiempo. En todo caso, es difícil saberlo a ciencia cierta.

---

[56] RB II-1055, N-VIII.
[57] RB. II-1055. N-IX.

La cuestión de los lazos con cruz y trecho y las corbatas

Visto esto, cabría pensar que los numerosos diseños de lazo con cruz y trecho realizados por Albini podrían también catalogarse como corbatas. Esta opción parece improbable dado que el carácter propio y la longitud que presentan los trechos en uno y otro caso es lo que marca la diferencia fundamental, pero no lo único. También es en los eslabones del trecho –los elementos verticales– donde recae el interés o la fuerza del diseño, donde se muestra toda la creatividad y el cuidado del diseño. Lo prueba el hecho que en ellos se alternan dos diseños muy elaborados, como si fuera un collar de los que vimos en capítulos anteriores de la propia María Amalia.

Aún así, no sólo es una cuestión del carácter particular del diseño de cada eslabón. En el caso de las corbatas de la reina María Amalia se percibe una longitud y estrechez considerable. El sentido longitudinal se potencia en la primera de las corbatas de la Reina mediante un botón que hace la función de núcleo a partir del que pende y se desarrolla el resto de la pieza. Así mismo, este aspecto está presente en la segunda corbata de la misma colección (Fol. N-IX), a pesar de que en este caso el núcleo superior sea un lazo. Sin embargo, este lazo es muy reducido, estrecho, de poca entidad si lo comparamos con los lazo de los diseños de Albini (Catálogo nº 484-493).

En los diseños de Albini no solo el trecho es muchísimo más limitado en cuanto a dimensiones, sino también que se concibe como un pieza secundaria, de unión o de soporte entre los dos elementos sobre los que recae la fuerza de la pieza, estos es, el lazo y la cruz. Los lazos de Albini son rotundos, llamativos, complicados, muestran carácter propio. Esto difiere mucho de la segunda corbata de la reina María Amalia, en la que el lazo es un elemento utilitario y secundario, un punto de partida. Como vemos la diferenciación va más allá de la simple medida de los trechos de uno y otro caso, pues el lazo del que parte la joya también presenta sus características propias.

Finalmente concluimos que la corbata es un tipo de joya femenina producto del barroco que con los nuevos aires de mediados del siglo XVIII desapareció para siempre. Entendemos este aspecto como un síntoma de hasta qué punto el rococó tiene la virtud de aprovechar del barroco solo aquello que le conviene y que no es un barroco de segunda categoría. Entendemos que el rococó, en lo referente a la platería del oro, tiene entidad propia, es algo más que un simple "estilista" –como alguna vez se tiende a percibir– que toma lo barroco y lo dota de una decoración distinta. Vemos pues que se revela como un auténtico "diseñador", capaz no solo de reaprovechar las estructuras propias del barroco de forma óptima sino también de rechazar éstas misma estructuras según sirva a sus motivaciones.

3. Peto

El peto es una joya para el corpiño, que puede llegar a ocupar torso desde el escote hasta la cintura, por ello recibe el nombre de "peto" o "pieza de cotilla".

A mediados del XVII es una joya grande en forma de lazo sobre el pecho y evoluciona hasta convertirse, a principios del XVIII, en un adorno de mayor tamaño en el que se ha multiplicado las piezas que lo componen para permitir el movimiento del cuerpo. Al igual que otros tipos de joyas contemporáneas, se acompaña de cintas entrelazadas, hojas, flores, engastes de piedras de colores y cartones[58]. El reverso se puede encontrar liso o cincelado. Era una joya bastante pesada, por lo que se cosía al vestido de forma permanente y se reducía su uso al ámbito cortesano. Queremos hacer hincapié en un aspecto: en las pinturas se puede confundir con los bordados del vestido y por ello que nos reafirmamos en la idea de no hacer análisis de la obra pictórica de la época y que esta nos va a servir como simple ilustración del modo de vestir las joyas, no como un elemento sobre el que sacar conclusiones teóricas.

Aranda distingue claramente entre el alamar[59], el brocamantón[60], el bairel[61] y el peto[62], sin embargo la mayoría de los estudios[63] clasifican estas joyas simplemente como petos, a los que también se les llama *stomacher* y *devant en corsage*. Según algunas de estas mismas publicaciones, el peto evoluciona desde la forma de V pronunciada con varios cuerpos desmontables, hasta la forma de triángulo invertido como resultado del ensanchamiento de la *V*.

Por nuestra parte consideramos que sería muy confuso hacer una distinción entre tipos de petos dado que la nomenclatura ni si quiera estaba claramente definida en su época, como se comprueba al leer la nota que acompaña a la pieza del Fol. 41r. del Libro del Joyel de Guadalupe –del que en breve trataremos detenidamente– en la que se dan tres nombres a un mismo objeto. En este documento se dice *"[…] constava todo el aderezo del presente brocamante o peto, (…) pero ay que advertir que los pendientes, pulseras y piocha, que eran uniformes a este sobre-peto […]"* .

---

[58] Véase Capítulo III: Colecciones de dibujos. Fig. 7.
[59] Es una joya que imita a la pasamanería en metal y ornamenta las mangas y el cuerpo del vestido. Su función es la de abrochar y sujetar, por eso tiene una forma alargada. También se utilizaban para abrochar las casacas, por lo que se cosían a la ropa. Desapareció en la década de los treinta del siglo XVIII. ARANDA HUETE, Amelia: *La joyería en la Corte*… op. cit., pp. 396.
[60] Pieza para pecho, femenina, de gran tamaño. Sirve para abrochar el cuerpo del vestido de lado a lado. Ibídem, p. 406.
[61] El bairel es similar al brocamantón pero es más pequeño y no abrocha, sólo adorna. Ibíd., p. 408.
[62] Ibíd., p. 419.
[63] PHILLIPS, Clare: *Jewelry, from Antiquity to the present*. London: Thames and Hudson, 1996, p.113.
EVANS, Joan: *A History*… op. cit., p. 155.
ARBETETA MIRA, Letizia: *La joyería española*… op. cit., pp. 59-60.

En líneas generales, se puede decir que el peto evoluciona estilísticamente y entre 1700 y 1730 se decora con motivos vegetales naturalistas y carnosos, y con la típica hojarasca barroca; entre 1730 y 1740, el adorno se realiza mediante cintas, cartones, engastes, lazos y motivos abstractos cada vez más aéreos; las cintas y los lazos se estilizan entre 1740 y 1760; y ya a partir de este fecha se mezclan todos los elementos, predominando la cinta que recorre toda la pieza. Esta idea esquemática la desarrollaremos más adelante.

En aquellos petos que se componen de varias piezas, estas podían estar unidas por goznes o bien podían ser segmentos independientes, colocados y cosidos en la parte superior, media e inferior del cuerpo del vestido, con diseño unitario.

El precio de esta joya era muy elevado debido a su tamaño, por tanto es una joya exclusivamente para reinas y princesas. Los plateros realizan diseños de gran exquisitez y con materiales no solo excepcionales por su calidad sino por su cantidad, de ahí que la mayoría hayan sido descompuestos y la materia prima reutilizada.
A continuación vamos a hacer un breve análisis de todos los dibujos o grabados de petos que aparecen en las distintas colecciones de dibujos de la segunda mitad del XVIII. Comenzaremos por los del Códice del Joyel de Guadalupe, con tres petos (cuyas fechas de ejecución son 1744, 1750-1777 y c. 1768), para continuar con los cinco diseños de Albini (1744). Le siguen los petos de difícil datación de la reina María Amalia de Sajonia y, finalmente, los que encargó Carlos III a un platero de París por mediación de su embajador (que son cuatro diseños fechados en 1763).

Se conserva tres dibujos de petos integrados en el Códice del Joyel de Guadalupe. El primero[64] (Catálogo nº 512) es un peto de perfil horizontal –es como un ancha banda– con sinuosa decoración menuda y abigarrada, de delgadas cintas en forma de *ces* y *eses*. Entre estas cintas se colocan 260 diamantes de talla rosa, junto con 15 esmeraldas de variado tamaño, pero, en general, muy grandes, con engastes cerrados de oro. Los diamantes posiblemente se engastaron en plata y al aire. Fue ofrecida por el Duque de Abrantes en 1744, y costó 270 reales. En una cartela con forma de pendón llevada por ángeles aparece el siguiente texto:

---

[64] BMG. Códice 83, Fol. 43 v.
Publicado ARCHIVO DEL REAL MONASTERIO DE GUADALUPE: AMG, C-83, *Libro de Joyas*. Descripción de las Alhajas de la Virgen de Guadalupe, con dibujos y noticias históricas. *Libro de Joyas de Nuestra Señora Santa María de Guadalupe. C.83*. Edición facsímil. Badajoz, 2005, Fol.. 43v.
Véase los estudios de JIMÉNEZ PREGO, Mª Teresa: "Un códice de dibujos de joyas del siglo XVIII", *Iberjoya*, nº 6. Madrid, 1982, pp. 57-60.
ARBETETA MIRA, Letizia: "El alhajamiento de las imágenes marianas españolas: los joyeros de Guadalupe de Cáceres y el Pilar de Zaragoza", *en Revista de dialectología y tradiciones populares*. Madrid, 1996, pp. 97- 126.
ARBETETA MIRA, Letizia: *Guadalupe, joyel de dos mundos. Análisis crítico del códice del joyel de Guadalupe*. Inédito, 1993.
GARCÍA RODRÍGUEZ, Sebastián; RAMIRO CHICO, Antonio: *Presentación del Libro de Joyas*, Acompaña a la edición facsímil del Códice 83 del Archivo del Monasterio. Badajoz: Ediciones Guadalupe, 2005.

"Esta joya que es un sobre- peto, forma su dibujo como una especie de Laberinto dificultosso de seguirse, la adornan 15 esmeraldas engarzadas en oro de los tamaños que se demuestran, y 260 Diamantes no yguales pero a exepción de algunas chispas los demás son medianos.
La ofrecio a N. S. El Exmo. Señor Duque de Habrantes hacia el año de 1744, hasta el de 1747 dijo su Exa. Que habia costado 270 reales."

Su estilo, en el que priman las grandes esmeraldas y la decoración se forma con roleos, tornapuntas con forma de *ce* y otras formas vegetalizadas muy menudas, pero de aspecto pesado, masivo y muy compacto en conjunto a pesar de lo calado de la pieza y de la decoración menuda –pero abigarrada–, hace sospechar que esta joya sea muy anterior a los dos ejemplos que siguen y su estilo lo acerca a la década entre 1730 y 1740.

El segundo peto[65] que parece en el Códice de Guadalupe (Catálogo nº 509), es una donación de Manuel Bejarano y su mujer María de Atocha, según la cartela que acompaña. Se le llama "brocamante o peto" en la nota que acompaña al dibujo. Formaba parte de una aderezo comprado en Barcelona y que incluía cruz, pulseras, pendientes y "ramo o piocha", si bien algunas se descompusieron para aprovechar los materiales. Estaba engastado con 532 diamantes y 131 esmeralda de talla cuadrada en su mayoría, ocupando el centro de las flores, por lo que hay que imaginar que estaría absolutamente cubierto de pedrería, dejando poco metal a la vista. La disposición general de la joya va perdiendo la horizontalidad de las primeras décadas del siglo. Figura un ramo de flores de tres vástagos: del central surge una gran flor y de los dos laterales otras cuatro flores menores, repartidas por arriba y abajo de la pieza dos a dos. La ornamentación se enriquecía con cartones y cintas enroscadas asimétricas. Su decoración lo sitúa en fechas muy entradas del XVIII, en un margen entre mediados del siglo y el año de ejecución del inventario (1777).

Formaba un aderezo con otras piezas que se desmontaron para hacer nuevas composturas. Conjuntaba con una pieza cuya función no aclara el documento y podía servir de adorno de cuello o añadirse como remate en la parte inferior para enriquecerlo a la vez que alargarlo (Catálogo nº 510). Este remate se representa en la vuelta del mismo folio y mantiene una coherencia decorativa con respecto a la pieza principal, al conservar las flores, las hojas menudas así como las cintas de diamantes y las esmeraldas. Presenta un nudo que se uniría al peto mediante goznes, un breve trecho y un remate de perfil circular. En general, es bastante naturalista y asimétrica. El texto de la cartela que acompaña a la joya explica:

La descripción de esta joya queda hecha en la anterior de la Marquesa de Sofraga y solo hay que añadir que tiene 125 diamantes y 99 esmeraldas de varios tamaños engarzados estas en oro y los diamantes en plata.

---

[65] BMG. Códice 83, Fol. 41v.

Finalmente, el tercer de los petos de Guadalupe[66] (Catálogo nº 511) presenta un perfil triangular, bastante estrecho y un poco más alargado que el representado en el folio 41 de este Libro de Joyas de Guadalupe. En este caso no se aprecia un esquema compositivo tan claro como en el caso citado, sino que es un conjunto muy calado y desordenado de numerosas florecitas de cinco pétalos, entremezcladas con delgadas ramas u pequeñas hojas lanceoladas. El dibujo representa la joya en varios tonos: gris para los diamantes y sepia para los rubíes, que se engastaban en oro. La pieza se encontraba totalmente cubierta de gemas, por lo que el resultado debió ser muy brillante y delicado.

El dibujo se acompaña de una cartela en forma de sencillo recuadro, donde se afirma:
"Don Francisco de Paula y Valenzuela Vezino de Andújar fue devotissimo de esta Sta. Ymagen. La vissito hacia el año de 1769 y entonces ofrecio un Bestido de tela de plata que debio estimarse en más de 40 reales. Dos o tres años después, volvio acompañado con su muger Doña Josefa Gongora Armenta y Godoi Vezina de Cordova y de un Niño, entonces de pecho, hijo de dichos Señores, esta vez ofrecio dicho D. Francisco una Letra de cien doblones que se cobró en Madrid y la Señora ofreció esta joya con la condición que la daría al cumplir su hijo los quinze año de edad, y es la misma que le regalo su marido para el dia de la boda. En efecto en el año de 1781, muerto ya D. Francisco Valenzuela vissito otra vez la Señora y su hijo este Santuario y dejaron la Joya en señal de su agradecimiento.
Es un brocamante o sobre- peto de plata. Se le cuentan 73 rubíes engazados en oro y asta unos 60 diamantes mediano- grandes, y otros muchissimos mas pequeños y chispa que no pueden contarse porque son mui chicos o estan tapados por los mismos resaltes del dibujo, costo esta por relación de los mismos señores 10 pesos y la dieron casi nueva."

Dado que la joya donada fue un regalo de boda y que, según dice la nota que acomña al dibujo, el donante iba a visitar a la Virgen con su mujer y un niño de pecho en 1769, sitúa la joya antes de 1768. Se observa así mismo que este tercer peto de Guadalupe se aproxima a las características del anterior (fechable de entre 1750 y 1777), aunque la disposición es triangular y el ramo es bastante abstracto; no es tan estructurado como el anterior. Las flores son más menudas, con lo que está más calado y la impresión general es de mayor ligereza que el anterior, así que posiblemente sea posterior en el tiempo.

El segundo grupo de petos lo representan los diseños de Albini. Los pectorales diseñados por Albini se integraban siempre en aderezos, forman una sola unidad de diseño junto con una piocha y un diseño de manillas. Eran piezas excepcionales en el arte de la joyería, pues servían para adornar el corpiño del vestido femenino, con lo que requerían gran cantidad de oro y piedras preciosas. Por esta razón eran joyas propias de la realeza exclusivamente. Los diseños de Albini eran un catálogo o prontuario de diseños orientados a dar respuestas a las necesidades de grandes damas, si bien como dijimos en su momento a veces es una propuesta

---

[66] BMG. Códice 83. Fol. 42v.

más fantástica e imaginativa que un tipo joyería real y solo algunos ejemplares pasaron a formar parte del Segundo Libro de Oro de Sevilla.

El primer pectoral que aparece en la colección de grabados de la Biblioteca Nacional de Madrid[67], el que se consigna con el número *1* (Catálogo nº 485), se compone de cuatro secciones iguales pero decrecientes en tamaño, más una quinta sección que sirve de remate inferior. Las cuatro secciones tienen forma de media luna horizontal, con un gran lazo doble en el centro. De este lazo parten a ambos lados unas cintas onduladas que se entrecruzan formando ochos, y se adornan con pinjantes. Los extremos se rematan con lazos que parecen casi flores por la cantidad de lazadas que luce. La última sección, la que remata la alhaja, se divide en dos: una primera parte de perfil triangular –a base de cintas entrelazadas– y un pinjante que simula una borla.

La joya, de ser materializada, hubiera estado cuajada de diamantes, en torno a los 1.250, de diversas tallas si bien priman las gemas cuadradas. Los nudos de los lazos centrales son rosillas de ocho gemas en talla rosa entorno a un gran diamante central. La mitad derecha de la joya representa el dorso de la misma, que es liso, sin esmaltes ni grabados. Formando parte de este aderezo, encontramos un diseño para manillas o cierres de pulsera –que se llevaban en parejas, una en cada muñeca– y una piocha, como hemos dicho.

El pectoral de la derecha del mismo grabado[68], el número *2* (Catálogo nº 485), se caracteriza por poseer tres secciones iguales, aunque decrecientes, a la que se añade la sección inferior de remate. Las tres secciones a las que nos referimos presentan cada una un enorme lazo doble con rosilla que sirve de nudo. Las lazadas muestran una decoración geométrica que pudieran estar destinadas a ser cubierta de esmalte, así como pequeñas gemas disgregadas. De estos grandes lazos surgen cintas zigzagueantes, distintas en cada sección, y cuajadas de diamantes cuadrados. El remate, al igual que el ejemplo anterior, se compone de una parte de forma triangular con cintas entrelazadas y una perilla de pavés.

El tercero de los pectorales de Albini (Catálogo nº 486) de la colección conservada en Madrid[69] consta de tres cuerpos decrecientes, en cuyo centro tienen una doble lazada rígida con rosilla como nudo. De estos lazos parten cintas, trabajadas en esmalte, de aspecto naturalista que se entrelazan de maneras distintas en cada uno de los cuerpos –en el primero se enrollan hacia derecha e izquierda, en el segundo caen verticalmente para sostener unas pequeñas borlas y en el tercero se extienden para conformar el remate inferior de la pieza–. Los vértices de cada segmento aparecen adornados con lo que asemeja unas plumas de aspecto abstracto, como las plumas que, en una fantasía arabesca, adornarían los turbantes. El remate, como hemos citado antes, es un

---

[67] D. M. Albini/ Grabador: T. Planes, BNE. Invent/ 26.343, Aderezo nº 1 (1744)
[68] D. M. Albini/ Grabador: T. Planes, BNE. Invent/ 26.343, Aderezo nº 2 (1744).
[69] D. M. Albini/ Grabador: T. Planes, BNE. Invent / 26.343, Aderezo nº 3 (1744).

entrelazado de cintas de perfil triangular y que termina en una borla. El grabado indica con variaciones de los tonos grises cómo se cubre de pedrería de varios colores la superficie de la pieza, especialmente en las llamas o plumas que rematan el lazo con perilla. Esta combinación de refinamiento y exotismo en la inspiración arabesca vincula estos diseños al espíritu del estilo rococó, según la concepción más frecuente acerca de este estilo.

El pectoral número *4*[70] presenta, en general, un aspecto más pesado respecto al ejemplar anterior pues no sólo es de mayor tamaño y menos transparente (Catálogo nº 486), sino que en su ejecución emplearía una gran cantidad de gemas. La mitad derecha del dibujo representa el revés de la joya, como venía haciéndose tradicionalmente en toda Europa[71]. Está compuesto por un lazo rígido de cuatro puntas con una rosilla como nudo, y un pequeño copete similar a los otros más sencillos que se utilizaban también para adornar el pecho y de los que se conservan aún en los joyeros marianos de Antequera, por ejemplo. Lo que marca la diferencia es todo el artificio que rodea este lazo, ya que por debajo y abarcándolo por los lados, aparece una generosa sección en forma de *U* con la apariencia de una maraña de cintas, que culmina en los extremos en una especie de palmetas. Los siguientes cuerpos lo componen dos nuevas lazadas rígidas dobles, muy similares a la primera, pero de menor tamaño que esta. Entre estos dos lazos hay unas cintas cruzadas de menor entidad que el cuerpo de lacería anterior. El remate es triangular, hecho con una cinta. La piocha que acompaña a este peto presenta una máscara de carnaval de perfil, con un sobrero de grandes plumas y una gran piedra aperillada a modo de zarcillo. La composición se completa con una cinta y una flecha, por debajo de la máscara. Este aspecto es interesante si tenemos en cuenta que el aderezo es una unidad de diseño, y es interesante hacer mención a este pequeño aspecto para comprender el resultado final que se buscaba en este peto. Y que reafirma la idea expresada anteriormente, al tratar el peto anterior, es decir, que se combinan refinamiento y exotismo en estos diseños y los acerca al espíritu del estilo rococó.

El último de los pectorales de Albini[72], llamado *5* (Catálogo nº 486), es de un tamaño parecido al número *3*, ambos son más estrechos que el número 4, aunque igual de largo. No creemos que responda a una cuestión de "tallas femeninas", por así decirlo, sino a una cuestión de gusto. En este caso, la superficie de la joya está cubierta de pedrería, como en los demás pectorales. Aparece un gran lazo de apariencia naturalista, como si estuviera realizado con una delgada cinta y aspecto blando, entre el que se cuelan otras cintas complicando la composición. A este segmento, le sigue una lazada doble rígida y de puntas elevadas que conecta –a través

---

[70] D. M. Albini/ Grabador: T. Planes, BNE. Invent/ 26.343, Aderezo nº 4 (1744).
[71] La representación de joyas, en Europa desde finales del s. XVII y XVIII, se hace dividiendo la pieza en dos mitades mediante un eje vertical, de manera que se muestra el frente y el revés. Para ver más ejemplos, consúltese la obra de LANLLIER, Jean; PINI, Marie: *Five Centuries*… op. cit., p. 85, 85, 104 y 107.
[72] D. M. Albini/ Grabador: T. Planes, BNE. Invent/ 26.343, Aderezo nº 5 (1744).

de una pieza intermedia, horizontal y con cintas– con un nuevo lazo similar al superior, es decir, de aspecto blando y naturalista. Por debajo de este se repite otra vez la lazada rígida doble. Se remata la joya con un terminal triangular de cintas entrecruzadas. La piocha que integra el aderezo del que forma parte este peto presenta una cabeza de felino sobre la que recae una amalgama de formas abstractas, aletas y plumas. Por debajo, vemos una trompeta, un tambor, banderolas y flechas. De nuevo se percibe el gusto por la figuración en un sentido decorativo y exótico, no monstruosa como hace el barroco sino con temas que de alguna manera prefiguran el gusto por la panoplia, propio de la platería neoclásica.

En este mismo grabado aparece una piocha con el número 6, hecho éste que tiene especial interés dado que indica que la colección de petos no terminaba aquí, y se ha perdido algún grabado más que formaría parte de esta colección o de este libro del que hablan los investigadores[73].

Los petos supondrían la obra culminante para cualquier platero y posiblemente muchos de los maestros de la época ni si quiera tuvieron la oportunidad de hacer una sola de esta estas piezas, pues ya hemos dicho que eran joyas para reinas y señoras de la alta sociedad. Por ello, suponemos que presentar tantas variantes de peto, en cierta medida, vendría ser un ensayo, un entretenimiento o un capricho artístico del autor. Los ejemplares que a continuación veremos son de hecho los dibujos de los petos que pertenecieron a la reina María Amalia de Sajonia y los que encargó Carlos III por mediación de su embajador en París.

Por otra parte, entre los diseños del catálogo de joyas de de la reina María Amalia se encuentran dos petos, *stomacher*, o *devant an corsage*. El primero de ellos[74] (Catálogo nº 495) es una joya espectacular cuyo diseño hace juego con cuatro broches para manto. Está compuesta por siete piezas horizontales decrecientes, unidos por siete trechos. Remata en una pieza triangular de la que pende una perilla. El diseño de todas las piezas horizontales es similar. La primera de ellas posee una gran piedra cuadrada rodeada de pétalos de diversos tamaños. Debajo lleva otras tres piedras cuadradas de menor tamaño que la anterior de los que parten cuatro cintas hacia ambos lados, de formas simétricas. Dichas cintas describen un trazado mixtilíneo que se entremezcla con tres flores, para rematar de manera ascendente. Este esquema se repite, eliminando las dos flores centrales en la pieza número tres, cinco y siete. En las demás -las pares- el diseño es muy similar salvo que la cinta serpentea en trayectoria convexa. Los trechos, o piezas de unión, son bastante sencillos. Consisten en un brillante flanqueado por tres piedrecillas. El remate inferior del peto consta de una sección triangular con flores menudas articulado por cintas y terminado en una perilla de gran piedra rectangular rodeada de chispas. Esta joya es la que Aranda Huete identificó en el retrato de de la reina María Amalia perteneciente al Museo

[73] Veáse Capítulo III. Colecciones de dibujos, p. 111
[74] RB. II-1055, N-II.

del Prado realizado por Giuseppe Bonito en torno a 1745 y que, en palabras de esta autora[75], "*al observar el retrato se comprueba que las piedras están montadas en plata o platino para crear más afinidad entre éstas y el metal. Además, en el siglo XVIII era costumbre engarzar estas piedras en metales blancos, buscando uniformidad con el colorido de las joyas y para evitar que éste eclipsara el de las piedras"*.

En el mismo catálogo de joyas encontramos un segundo diseño de un peto[76] del que se dice "*Esto también se dio de manda a la dicha señora Infanta Doña María Josefa"*. Este peto (Catálogo nº 505) consta de cinco secciones, cuatro de ellas son prácticamente iguales salvo la última, que es el remate inferior y tiene forma triangular. Como decimos esas cuatro secciones se diferencian únicamente en el tamaño que es decreciente conforme se acerca al talle. El esquema compositivo de cada una de estas secciones parte de una rosilla compuesta de diamante de considerable tamaño con una orla de diamantes. Este núcleo central se ve flanqueado por dos *ces*, a modo de orejeras, además de un morrión superior de tres plumas de pedrería, así como de un par de extrañas flores que acompañan a una lágrima colgante. De este foco parten complicadas ramificaciones salpicadas de flores y hojas un tanto abstractas.

Destacan las cinco lágrimas que penden junto con una cadena a modo de festón. Esta cadena presenta eslabones ovalados unidos por rosillas y rombos alternativamente. Es idéntica a la cadena del collar del dibujo N-XIV (Catálogo nº 504) de la misma colección por lo que no hay duda de que formaba un aderezo junto con el collar y su colgante, los pendientes girandoles, las manillas y las cuatro piochas que también se donaron a la Infanta Doña María Josefa[77]. Del centro de la cadena cuelga el siguiente segmento del peto, que es igual al anterior pero de menor tamaño, como ya hemos explicado. El remate tiene forma triangular aunque si lo analizamos vemos que intenta imitar la estructura de los otros cuerpos: partiendo de un diamantito surgen dos pequeñas ramificaciones a ambos lados con sendas flores y lágrima. De los extremos parte una sección de cadena, cayendo en forma semicircular, que enlaza con una mariposa y lágrima final.

Es una pieza muy calada, abstracta, simétrica y alejada de todo naturalismo. Esta cubierto en su totalidad por piedras preciosas de las que, incluso, se aprecian las facetas de las tallas dada la maestría del dibujo. Se observa, así mismo, el modo en que se montaron las gemas, es decir, mediante uñas, alejadas de los modos de hacer en España. En general, es una pieza magnífica aunque de un estilo más bien cercano a los años centrales del siglo.

No fueron éstos los dos únicos petos que poseyó la reina María Amalia. Existe otro dibujado en la primera

[75] ARANDA HUETE, Amelia: "Dibujos de joyas de María Amalia de Sajonia", en *Reales Sitios*, nº 115, Madrid, 1993, p. 36.
[76] Archivo del Palacio Real, Catálogo de joyas de María Amalia de Sajonia. Página: II-1055, N-XV.
[77] Archivo del Palacio Real, Catálogo de joyas de María Amalia de Sajonia. Página: II-1055, N-XIV.

parte del inventario de joyas de la Reina, aquel que contiene las joyas en el momento de su matrimonio, esto es en 1737. Se trata de un alamar[78], según se denomina en el propio documento, y presenta características que lo sitúan como joya de estilo barroco. Es una joya horizontal de perfil más bien triangular para adaptarse al escote del vestido femenino. Es muy calada, simétrica y de decoración vegetal abstracta, cuyo único elemento ornamental lo constituye la línea mixtilínea. Por ello su descripción al detalle es muy complicada. En el centro se colocan las gemas de mayor dimensión, aunque la joya se encuentra cubierta de infinidad de gemas.

Tendremos que avanzar unos años hasta que volvamos a encontrar nuevos diseños de petos en España, una vez fallecida la reina, y a través de los diseños que su marido el rey Carlos III encargó a su embajador en París, Llovera, para nuevas joyas destinadas a sus hijas. Así en 1763 encontramos cuatro diseños para petos que integran su correspondiente aderezo y que analizaremos a continuación.

En todos los diseños de esta colección existe una nota común en el modo de ejecución del dibujo, más allá de las consideraciones puramente estilísticas, y es que no se representan piedras preciosas ni perlas gemas, ni tallas de las gemas, ni engastes, sino círculos con un sombreado para darle un cierto relieve. Son dibujos destinados a la interpretación del joyero que finalmente le daría su propia interpretación y estilo conforme, claro está, a los materiales de los que dispusiera. No presenta decoración alrededor de la pieza, como sí era costumbre entre los dibujos de aspirantes a maestro de las corporaciones gremiales, en los que se pretende impresionar por las dotes como buen dibujante. Al igual que otros diseños no presentan pues marcos, siglas, ni firma de autor[79], ni ningún otro tipo de leyenda sobre la autoría, fecha. Pero en el caso de los aderezos incluye una numeración junto a cada una de las piezas, dado que una misma hoja no recoge aderezos completos sino que están mezclados –esto también ocurría con los aderezos de Albini–. La aclaración sobre los materiales en los que debía ejecutarse la pieza final se reduce a consignar una letra del abecedario, que se correspondería con un listado de gemas o perlas con sus respectivos precios y características. Esta lista no se conserva, como ya observó Aranda Huete en el estudio anteriormente citado.

El primer peto[80] (Catálogo nº 483) de los enviados por Llovera es un frente para corpiño triangular muy alargado en cuyo eje central aparecen flores decrecientes hacia abajo, adaptándose a la anchura de la pieza, de forma que las flores superiores son generosas en tamaño. Cada una de estas flores del eje está flaqueada por otras dos menores. Todas las flores son distintas entre sí, acompañada de hojas proporcionadas pero discretas. Los perfiles laterales se resuelven de dos formas distintas, como es frecuentemente se representan

[78] Archivo del Palacio Real, Catálogo de joyas de María Amalia de Sajonia. Página: II-1056/3. No incluido en nuestro trabajo por ser de fecha anterior al marco temporal fijado en el presente estudio.
[79] Ibídem, pp. 153-154.
[80] RB. Sec. Histórica, Caja 40, 23/5/1763. P00008437.

las joyas. Es decir, que en torno a un eje vertical se proponen dos posibilidades de decoración para la misma estructura, de modo que el borde derecho se remata con cintas de apariencia textil naturalista, entrelazada con una sarta ondulante de perlas, mientras que la mitad izquierda presenta un borde vegetal, con hojas en forma de sigmas, muy lisas.

El segundo peto[81] de la colección, llamado *Peto nº 1* en la nota que acompaña al dibujo (Catálogo nº 473), es alargado y destinado a cubrir todo el frente del corpiño al igual que el ejemplar anterior. Su diseño se inspira de alguna manera en los frentes de corpiños bordados, puesto que todo el borde está orlado por una cinta polilobulada como si fuera pasamanería, solo interrumpida por alguna flor de cinco pétalos de diseño muy plano. El área central del peto se organiza en base a espacios con forma de rombos, que es efecto que se produciría si fuera un corpiño textil con sus cintas de ajuste entrecruzadas. El diseño de estas cintas alterna una gema cuadrada con un recuadro dividido interiormente en otros cuatro. Allí donde se encuentran estas cintas, en el centro o en el borde del peto, se adorna con escarapelas.

Antes de seguir adelante hemos a hacer una observación. El borde polilobulado del peto con flores planas de cinco pétalos coordina a la perfección con el collar de herradura doble que vimos anteriormente en el capítulo sobre los collares[82], indicado con un *nº 1* en el documento (Catálogo nº 472).

Al propio tiempo, el diseño de las cintas entrecruzadas es idéntico a uno de los collares de herradura[83] de la colección (Catálogo nº 474) que también aparece acompañado de otras joyas en las que se indica el nº 1. El elemento decorativo en forma de escarapela que se repite en esta pieza coincide con el de la piocha que acompañaba a dicho collar. En resumen, este peto estaba destinado a acompañar al los aderezos citados, dando como resultado un aderezo completísimo según era costumbre entre las damas de la Realeza.

El interior del peto se decora con enormes flores, naturalistas, bellísimas y todas distintas, en los sectores centrales y con flores u hojas menudas en los laterales. Vuelve a repetir este aspecto en el diseño del primer peto visto[84] y se repetirá en los próximos petos[85]. Por lo que quizá este sea un rasgo distintivo de su autor y que puede dar luces de cara a una eventual atribución. Tiene ciertas concomitancias con los diseños de Pouget (Fig. 6) en el uso de las cintas en el borde de la pieza y la aparición de grandes flores en la zona interior de la pieza.
El siguiente peto[86] (Catálogo nº 477) se asemeja mucho, al igual que está destinado a ocupar todo el frente

[81] RB. Sec. Histórica, Caja 40, 23/5/1763. P00008438.
[82] RB. Sec. Histórica, Caja 40, 23/5/1763. P00008431.
[83] RB. Sec. Histórica, Caja 40, 23/5/1763. P00008432.
[84] RB. Sec. Histórica, Caja 40, 23/5/1763. P00008437.
[85] RB. Sec. Histórica, Caja 40, 23/5/1763. P00008439 y P00008440, respectivamente.



Fig. 6.
Toisón. Jean-Henri Prosper Pouget, *Traité des pierres précieuses et de la manière de les employer en parure*. 1762.
BNF. Gabinete de Grabados.
FRBNF31141971

del corpiño desde el escote hasta la cintura. No es el peto horizontal a modo de gran broche que sólo ocupa el pecho que Aranda identifica con el "alamar" en su estudio, sino que presenta un desarrollo vertical. Su diseño se asemeja al primer peto de la colección[87] (Catálogo nº 483) en tanto que tiene un sentido de espacio triangular sin secciones interiores. Esto no lo habíamos mencionado en el caso anterior pero es interesante hacer hincapié en ello. Lo petos eran joyas tan grandes que solían estar compuestas por varias secciones engoznadas para permitir el movimiento de la dama. Los diseños de este autor son muy hermosos y realistas: las flores quieren ser flores naturales, no proyectos un ingeniero de la plata, el oro y las gemas. Por lo que en el caso de los petos es especialmente llamativo que no se dibujan los cortes de las distintas piezas que componían la alhaja.

Formalmente muestra un borde polibulado y se refuerza con una estrecha cinta de pequeños lóbulos, quizá destinado a ser realizado con perlas. La decoración interior se articula como una banda vertical de grandes flores rodeada de tallos, hojitas y otras florecillas naturalistas –al igual que los demás petos, según ya tratamos en el diseño de peto anterior, y por ello no incidiremos de nuevo en ello–. Este vergel se enmarca en generosas sigmas, quizá de oro visto.

Forma aderezo con el collar, la piocha, los cierre de manillas y la aguja de falda de otro de los dibujos del documento[88] (Catálogo nº 475), de hecho la superficie libre entre las sigmas y el borde está pavesada o quizá en damero –el dibujo es interpretable en este sentido–. Esta característica es compartida con el collar consignado como *nº 2*, así como con el lazo de otro de los documentos[89] (Catálogo nº 476) que presentaba

[86] RB. Sec. Histórica, Caja 40, 23/5/1763. P00008439.
[87] RB. Sec. Histórica, Caja 40, 23/5/1763. P00008437.
[88] RB. Sec. Histórica, Caja 40, 23/5/1763. P00008433.

el filo lobulado, perlas y la superficie en damero o pavés. Dado que peto y lazo comparten diseño, no es descartable que el lazo pudiera usarse para el cabello o para ajustarlo al cuello mediante una cinta textil.

El último peto[90] (Catálogo nº 478) presenta un perfil alargado que, a diferencia de los demás ejemplares de peto de esta colección, se dispone en secciones horizontales que se diferencian con claridad. Estas secciones horizontales presentan dos tipos de decoración alternantes, la primera con grandes flores de singular diseño, que se rodean de decoración menuda vegetal a ambos lados, característica ésta que comparte con los demás diseños para petos de esta colección de dibujos. El tipo alternativo de sección adquiere el aspecto de un volante de borde lobulado rematado por aljófar cuya superficie se adorna de una celosía metálica con perlas en los intersticios. En los extremos se sitúan rosillas con perlas pinjantes. La decoración de las secciones se adapta a la estructura del tipo de pieza, manteniendo la proporción.

De la observación de las piezas se pueden sacar algunas conclusiones. Como decíamos arriba, casi al principio del epígrafe*, entre 1730 y 1740, el adorno se realiza mediante cintas, cartones, engastes, lazos y motivos abstractos cada vez más aéreos*. Esto es así, pero también vemos que la joya aún tiene que evolucionar bastante antes de convertirse en estructura metálica y "transparente" que llegará a ser. Es decir, que esta afirmación previa necesita sus matices puesto que esa búsqueda de la transparencia y la ligereza es claramente inexistente en el peto de Guadalupe del fol43v. de 1744. Si bien en los grabados de Albini esta evolución es apreciable y que, en el caso concreto de los petos –también las piochas– de Albini los diseños se acercan más al estilo de la segunda mitad del siglo que a la época previa. Como se ha ido viendo en capítulos precedentes y reiteramos, los diseños de Albini son en muchos sentidos muy avanzados a su tiempo, quizá también porque es más fácil fantasear con un diseño que llevarlo a la realidad materialmente. Está comúnmente aceptado que las ideas artísticas viajan más rápido en papel, a través de dibujos y grabados, que en su materialidad. La simple observación de los tres petos del Códice del Joyel de Guadalupe, con tres petos, de 1744, 1750-1777 y c. 1768, habla por sí misma: los diseños son cada uno más ligero y más transparente que el anterior. También habría que añadir que las gemas son cada vez más pequeñas, o se prefiere el efecto del pavesado, con piedras pequeñas pero engastadas con habilidad, para buscar más el brillo de las piedras y que el metal precioso tiene más bien la función de dar cohesión a la joya, no tanto de mostrar una enorme cantidad del mismo.

A esto habría que añadir que precisamente en los últimos dibujos de petos con los que contamos en la segunda mitad del siglo XVIII, los encargados por Carlos III, fechados en 1763, se prescinde de la representación de las piedras y se representan flores muy realistas, en las que la grisalla muestra los volúmenes. Es decir, la joya muestra un avance conceptual, no es ya un plano con un determinado perfil y una decoración interior,

[89] RB. Sec. Histórica, Caja 40, 23/5/1763. P00008428.
[90] RB. Sec. Histórica, Caja 40, 23/5/1763. P00008440.

sino busca el realismo hasta el punto que se explora la tridimensionalidad. No sólo se juega con los colores de las gemas para recrear flores, sino que las flores han de tener volúmenes y por tanto zonas sombreadas. Bajo nuestro punto de vista, esta es una de las claves que mejor pueden ayudar a comprender el espíritu de la joya rococó.

Decíamos que *las cintas y los lazos se estilizan entre 1740 y 1760; y ya a partir de esta fecha se mezclan todos los elementos, predominando la cinta que recorre toda la pieza.* En efecto, esto es así en los petos de Albini, en los que las cintas y los lazos son los motivos fundamentales de los petos. Así pues, los diseños del misterioso platero han de entenderse como un paso adelante hacia el pleno rococó. Se ha comentado su magnífico talento a la hora de ganar transparencia y ligereza, pero no es menos cierto que este aspecto convive con una cierta tendencia hacia lo geométrico así como una escasez de motivos vegetales naturalistas y menuditos. Estas matizaciones nos ayudan a situar el juicio sobre los diseños de Albini en su justo fiel.

Por otro lado, los petos del catálogo de joyas de la reina María Amalia de Sajonia, que tantos problemas presenta por ser una mezcla de tendencias sin una sola nota que oriente sobre su de datación, tienen en cierto sentido mucho que ver con los diseños de Albini. Esto es, presentan estructuras transparentes, caladas y de apariencia ligera, con cintas de aspecto geométrico y abstracto (nada que ver con los lacitos de los ramos de las hojas N-XII y N-XVII[91]), en las que aunque el protagonismo de las piedras preciosas es indiscutible no aparece ni un solo de talle vegetal por ningún lado, ni de hojarasca carnosa barroca ni de hojuelas menudas que asociamos con lo rococó. Es decir, los petos de María Amalia de Sajonia son muy cercanos a los de Albini en estilo.

Por ello concluimos, que se perciben algunas fases dentro de la segunda mitad del XVIII y que hacen sospechar que no sólo podríamos hablar del Rococó como un estilo diferenciado del Barroco (producido no ya por los avances en la técnica), con un concepto estético distinto de este, sino que incluso habría que contemplar la posibilidad de que existan varios "rococós", o varias fases dentro del rococó: una primera fase claramente distinta del barroco, pero aún lastrada por éste en aspectos muy concretos, y una segunda etapa de mayor libertad creativa, en la que se llega al nivel máximo de plasticidad de la joya y que la sitúa como una preconización de la joyería moderna.

4. Cruz

Entre los siglos XVI y XVII las cruces se llevan en el pecho, prendidas a un lado o colgando de una cadena, y

[91] Ramos RB. II-1055, N-XII y N-XVII.

se esmaltaba. La cruz, que siempre estuvo ligada a la devoción personal empieza en el siglo XVIII a adquirir un carácter civil (Fig. 2a). Se convierte en un elemento de carácter más bien decorativo que religioso a partir de que la joyería femenina se apropia de la cruz. No hay duda de que se trató de una moda a juzgar por la abundancia de complicados ejemplares conocidos. Prueba de ello son los adornos para el cuello a modo de ahogador que vimos en un capítulo anterior. Se trata de aquellas cruces que se cuelgan de una cinta de terciopelo mediante de una pieza de joyería en forma de lazo o de botón, al que se añade otra pieza que llamábamos trecho -que en ocasiones era desmontable-. Este tipo de joyas con cruces se llevan a juego con los pendientes, formando un aderezo limitado. Los pendientes que acompañaban a las cruces a menudo repetían la línea crucífera como muestran algunos de los diseños de Barcelona[92], sin llegar a reproducir una cruz propiamente dicha. Sobre estos diseños se trató en el capítulo dedicado a los aderezos.

Otra prueba más de que se trató de un motivo decorativo y no un tipo de joya propiamente dicho se presenta en la colección de joyas de la Reina María Amalia de Sajonia. En el catálogo de sus joyas, del que ya hemos tratado varias veces antes conservado en el Archivo Histórico de Palacio Real. Las cruces aparecen hasta en cuatro joyas de esta reina: en un collar de herradura (N-I, Catálogo nº 494), en otro collar con devota (N-XVI, Catálogo nº 506) y dos corbatas (N-VIII y N-IX, Catálogo nº 499 y 500, respectivamente). En estas joyas el protagonismo recae en la suntuosidad o el diseño en conjunto, la cruz es meramente un elemento decorativo que se podía haber sustituido por una gema aperillada o un medallón almendrado y la pieza no hubiera sido muy distinta.

Es decir, existen distintas tipologías de joyas en las que aparecen cruces porque la cruz se convirtió en un elemento decorativo. En este sentido, es muy interesante la argumentación de la investigadora Aranda Huete[93] que entendía que el nuevo tipo de cruz surgida en la década de los treinta, con perfil cuadrado y formado por cuadrón y brazos circulares, aunque el inferior podía también ser almendrado, con trecho y un pasador como rosilla, realizado en oro engastado de piedras preciosas y con el reverso tallado y picado, es la misma joya que los lazos con cruz. Ambos tipos se pueden confundir porque en la propia época en que apareció no hay claridad respecto a la tipología. Por ello, en el presente estudio hemos ido viendo cada uno de estos tipos de joyas en su correspondiente capítulo independientemente de si se hacían adornar de una cruz, una perilla o una flor, por citar otros elementos recurrentes. Consideramos que estas cruces que integran otras joyas han sufrido una cierta desvirtualización puesto que el carácter religioso de la cruz se ha ido difuminando.

---

[92] Véase el capítulo dedicado a los aderezos, así como los siguiente documentos:
AHCB Pasantías V, 18r. Pau Girona. 17/VI/ 1757. Ver Capítulo V, Fig. 1.
AHCB Pasantías V, 38r. Joan Espinás y Besora. 12/IV/1760. Ver Capítulo V, Fig. 3.
AHCB Pasantías V, 76r. Agustín Turquet. 10/I/1767. Catálogo 18.

[93] ARANDA HUETE, Amelia: *La joyería en la Corte*… op. cit., pp. 415-416 y pp. 437-441.

Dicho esto, se analizará la evolución de la cruz como elemento decorativo. Se encuentran cruces que varían entre la cruz latina, la griega o la saboyana, y puede formar un aderezo con pendientes a juego. El reverso se esmalta hasta la década de los veinte y después se cincela con motivos vegetales o geométricos. Los modelos son iguales para todas las clases sociales variando, eso sí, la calidad de los materiales: oro y plata con diamantes o tumbaga con espejuelos.

Hasta los años cincuenta podía llevar una corona en función de copete o brazos con formas vegetales. Otras veces, se añadía un pasador en forma de flor o un botón engastado de pedrería que, al ser desmontable, cambia según la ocasión, la moda o el uso (por ejemplo, para un collar o para prenderla directamente a un lado del escote). A partir de la tercera década del XVIII, se coloca un pasador en forma de hoja y cogollos.

A fines de los cuarenta aparece la cruz a la devota. Es una gargantilla de la cuelga una pieza a manera de trecho y con un remate en forma de cruz o medallón. Este tipo de alhajas se han analizado junto con los collares, debido a que en ocasiones la cruz es intercambiable, por lo que no tiene suficiente entidad como para considerarla por sí mismo un tipo diferenciado de cruz.

Una vez descartadas todas estas cruces, aún quedan una limitada lista de cruces que no eran parte integrante de un ahogador, de un collar de herradura o de una corbata o de un joyel (recordemos que también hay insignias y encomiendas que llevan por tema la cruz, como la cruz de Santiago, pero son joyeles). La lista de estas cruces se reduce a cuatro ejemplares.

El más antiguo de los diseños de cruces es el del examen de maestría de Miguel Lenzano[94] (Catálogo nº 444). Se trata de una cruz formada por trecho y cruz griega, de oro y diamantes. La parte a la que hemos llamado trecho consta de una roseta de seis pétalos, seguidos de un engaste en forma de lágrima invertida y otro circular, enmarcados ambos por ligeras formas vegetales. La cruz es griega formada por cinco engastes circulares, en central levemente mayor que los que hacen las veces de brazos. Se rodea de un marco de pequeños engastes circulares que se sitúan coincidiendo con las puntas de los brazos de la cruz y los delgados rayos que entre los brazos se sitúan. Las piedras son diamantes, están sombreadas con carboncillo y tienen talla cuadra, con la corona en talla piramidal.

Entre los exámenes de Granada aparecen dos cruces con ciertas similitudes puesto que ambos diseños presentan un botón superior y una cinta textil. Se trata de los exámenes de Francisco Gaona (1740) y de Tomás Gamarra y Aguilar (1741).

[94] AHMP. Libro de Exámenes. Dibujo nº 55, Miguel Lenzano. Febrero 1740.

En el caso del la cruz de Francisco Gaona[95] (Catálogo nº 451) es de filigrana con un botón circular, sostenido por cinta de tela. El botón muestra esmeraldas en boquillas cerradas. Está rodeado de un marco de filigrana de ces y eses con tornapuntas y monturas pequeñas para chispas de esmeraldas. Enlaza con una cruz latina. El cuadrón es igual que el botón superior, pero prescinde de la filigrana. Monturas circulare entre los brazos, pegados a cuadrón, como si fueran rayos. Los brazos menores de la cruz son monturas circulares con bocas para albergar una sola piedra. El brazo inferior es una lágrima, de similar diseño al del botón, pero con la piedra del centro piriforme. Todos los brazos se rematan en los extremos con filigrana con una diminuta gema.

Pieza similar es la de Tomás Gamarra y Aguilar[96] (Catálogo nº 453) pues, como hemos dicho, presenta un botón circular de plancha de oro con monturas de boquillas para una gema cuadrada central. Este diseño tiene también evidentes similitudes con el examen de Manuel Gamarra, hermano de Tomás, y en palabras de Pérez Grande[97] "*según se especifica en la documentación del Colegio granadino, Manuel Gamarra hizo en 1735 «una cruz a la portuguesa, con todo el primos que ahora se estilo en la tienda de don Tomas González"*. Se observa decoración geométrica cincelada en la superficie de la plancha. El modo de fijarlo al cuello era una cinta de seda. La cruz es latina formada por cuadrón central del que parten cuatro botones a modo de brazo y cuatro rayos de filigrana con piedrecillas cuadradas engastadas entres *ces*. Los botones que forman los brazos y el cuadrón son exactamente igual que el botón superior ya descrito. El brazo más largo de la cruz se presenta una gema de transición hacia una lágrima con similar diseño a los botones, llevando un piedra piriforme. Las uniones entre los diversos elementos que compones la cruz se aderezan de filigrana de ces y eses con marcadas tornapuntas.

Se comprueba en estos tres casos que a la cruz le acompaña un botón o un trecho superior, siendo los tres ejemplares de 1740 ó 1741, posteriormente no volveremos a encontrar diseños similares. Según Pérez Grande en Portugal se conservan ejemplares de este tipo de cruz datados en la segunda mitad del XVII, no constando su existencia en España hasta comienzos de la centuria siguiente[98].

En los dibujos aparece siempre una cinta que puede indicar que estas cruces están destinadas a colgarse del cuello de forma más o menos ajustada. Es decir, que es muy posible que en estos casos el botón hiciera la misma función que el lazo en aquellos adornos para el cuello que vimos en el capítulo anterior, el de los

---

[95] Exámenes Granada, Col. Privada. Fol..11r. Francisco Gaona.
[96] Exámenes Granada, Col. Privada. Fol..14r. 1741. Tomás Gamarra y Aguilar.
[97] PÉREZ GRANDE, Margarita: "Dibujos de examen de plateros de la ciudad de Granada", Goya, nº 313-314. 2006, p. 265.
[98] Ibídem, p. 266.

collares, como una variante más de los adornos de cuello con cruz[99]. Podría tratarse de una cruz destinada pues a lucirse en el cuello tal como aparece en retrato de María Luisa de Borbón[100], gran duquesa de Toscana, obra de Mengs datada en 1770. En dicho retrato se aprecia una cruz que pende de un cordón de plata o de seda gris a modo de devota con un botón circular. Tanto la cruz como el botón están cuajados de piedras preciosas, que pudieran ser diamantes o una rosilla con un topacio central amarillo y una orla de diamantes. Este collar con botón un cruz en devota forma aderezo con los pendientes, que tienen el mismo aspecto que el botón del collar.

En el artículo citado anteriormente, Pérez Grande[101] apunta a la idea de que estas cruces puedan ser joyas de pecho en el caso de que las dimensiones del dibujo se correspondan con las del tamaño real:

"su proporción sería apropiada –según los ejemplares conocidos- para una joya de pecho, lo que confirmaría también la lazada de la que simula ir suspendida la pieza en todos los casos, dado que ésta era la forma de sujeción habitual. Nos obstante parece que el modelo más difundido en este caso incluía un lazo metálico en lugar del broquel que lleva aquí, propio quizá de piezas más pequeñas (aproximadamente 7/5,5 x 3,5/3cm.) que penden del collar , la cadena o la cinta textil que las damas españolas de esta época solían llevar ceñida al cuello (cruces "de pescuezo")".

Por otra parte era habitual usar adornos a un lado del escote. Por tomar un ejemplo que no es exacto, en el retrato de María Luisa de Parma por Mengs (1765), aparece un lazo de pedrería que adorna la venera de la orden de la Cruz Estrellada en la que se distingue su divisa: «*salvs et gloria*» prendido en el borde del escote. Así pues, una vez expuesta todas las opciones que se presentan y ante la imposibilidad de determinar con total exactitud la función de estos diseños para cruces, creemos prudente catalogarlas simplemente como "cruces".

Como caso único y aislado en el que tan solo se presenta una cruz, sin más añadidos, existe un diseño que se presentó como examen de maestría. Nos referimos al dibujo de Pasantía de Jerónimo Alemany[102], de 1755, que presentó una cruz latina con potencias entre los brazos haciendo del crucero un cuadrado (Catálogo nº 04). El brazo superior y los laterales son sendas piedras ovaladas engastadas en boquillas. Los brazos laterales rematan en bolitas decorativas y el superior con pasador y arandela. Piedra circula en el crucero, se une al

[99] Véase Capítulo VIII. El Collar, epígrafe 5.
[100] Véase Capítulo VI. El adorno para el cabello. Fig. 11.
MUSEO DEL PRADO: Mengs: Antonio Rafael Mengs, 1728- 1779. Madrid: Patronato Nacional de Museos, 1980. Museo del Prado, Num. de catálogo P02199.
[101] PÉREZ GRANDE, Margarita: "Dibujos de examen… op. cit., p. 266.
[102] AHCB Pasantías V. Fol. 14r. 4/9/1755. Jerónimo Alemany.

brazo inferior con elemento en forma de *m*. El brazo inferior es una piedra aperillada, con remate de bolita. Aunque no es habitual este tipo de cruces se usaban y se han conservado ejemplares en los museos según se explicó al principio de epígrafe, también se conocen varios ejemplos de diseños de sencillas cruces para colgar de una cadena sencilla en otras colecciones de diseño europeas (Fig. 2).

Vemos, en definitiva, que la cruz, que siempre fue un elemento simbólico y de manifestación de religiosidad, comienza a adquirir un nuevo carácter, ligado quizá a cambios sociológicos. La cruz pasará a convertirse en un elemento decorativo y laico, del que se apropia la joyería femenina y, por ello, está continuamente presente a lo largo de nuestro estudio a través de las variadas tipologías de joyas que tratamos.

5. Ramo

Desde la Edad Media se hacen fíbulas para abrochar el manto, mediante dos piezas a modo de corchete. Estas piezas que en principio tienen una función práctica pasan a ser piezas para la decoración de la indumentaria. En el XVIII el broche de pecho se hacía combinar con los broches para las mangas, tal como se observa en los retratos de Isabel de Farnesio realizados por Jean Ranc, Van Loo (ambos en el Museo del Prado) y de Meléndez (Biblioteca Nacional, Madrid), en los que aparece con broches de mangas, de manera que se ornamenta con cintas, flores y hojarasca y piedras grandes, en ocasiones se añade copete y colgantes, o se esmalta para lograr mayor naturalismo. Es decir, durante la primera mitad del XVIII presenta las características típicas de la joyería de la época, tal como se aprecia así mismo algunos ejemplares de del primer tercio del siglo, como el broche de la Virgen de Pilar del Museo Victoria y Alberto en Londres, el broche del tesoro de la Virgen de Carmona (Sevilla) y el del Museo Arqueológico de Madrid. Son, todas estas, joyas del barroco dieciochesco caracterizado por una decoración centrada en los roleos y ces vegetales, las tornapuntas y las flores de pétalos esmaltados, las grandes gemas –destaca el gusto por las grandes esmeraldas y los diamantes de talla en tabla sobre oro– . Se completa el conjunto con pinjantes y las flores sustentadas por muelles a modo de tembleques que coronan el broche a modo de copete. El revés de estas piezas se esmaltaba hasta alrededor de 1720, a partir de este momento el revés se cincela. En conjunto son piezas simétricas y pesadas. Según Amalia Aranda[103], en las primeras décadas del XVIII se decoraba con esmaltes y ya María Luisa de Orleans tenía broches en forma de ramos, caracoles y mariposas.

Estos broches decorativos[104] que habitualmente se llevaban de adorno en un lateral del pecho adquieren la forma de ramo de flores. A partir de los treinta este ramo se cubre de engastes de piedras de colores de gran valor, buscando el naturalismo.

---

[103] ARANDA HUETE, Amelia: *La joyería en la Corte*… op. cit., p. 423.
[104] en realidad no abrochan nada, no tenía función sustentante de la indumentaria, tan solo decorativa.

Según avanza la centuria, el ramo se torna asimétrico y naturalista, a lo que contribuye la adición de gemas policromas, mientras que el esmalte se reserva para ciertos toques de color en hojas y pétalos. Las tallas de las piedras alcanzan paulatinamente mayor perfección, a la vez que se adaptan a la forma del pétalo, el tallo, etc. En ocasiones se añaden apliques a modo de tembladeras –a juego con la piocha– bien con piedras almendradas suspendidas en la parte superior o bien con muelles.

El criterio que hemos aplicado en el presente estudio a la hora de clasificar las joyas ha sido el de la funcionalidad. Ha sido fundamental determinar una tipología según la parte del cuerpo o del vestido sobre la que se expone, puesto que creemos que la función determina su estructura y esta estructura es lo que lo convierte en una creación artística de primer orden al entender que la joya es mucho más que la simple conjunción de elementos decorativos realizados en materiales nobles. Pese a todo, en ocasiones hemos visto que, como los casos expuestos de diseños de cruces, la función de la joya no ha sido fácil de determinar y nos vemos en la obligación de aceptar que un dibujo o un grabado presenta limitaciones porque el diseño es esta época se parece más a un diseño artístico que a un proyecto industrial con cotas.

Así pues hemos de asumir este epígrafe como una excepción al no poder determinar sin lugar a dudas la función a la que estaban destinadas ciertos diseños y nos vemos obligados a catalogarlos tan solo como "ramos", como ya nos pasó con las cruces o con los "lazos"[105], tal como se hace en algunos estudios.

En los grabados de Tomás Planes que recogen los diseños del platero Albini aparecen numerosos ramos que hemos clasificado como piochas dado que aplicamos un criterio lógico. Es decir, que a la vista del diseño de las piezas determinados que se trata de grupos de joyas diferenciados y que en todos ellos aparecen una serie de piezas que se repiten. Esto es, que son aderezos formados por un peto, unas manillas, unos pendientes, un adorno con lazo para el cuello y un ramo al que le otorgamos la función de piocha.

Ahora bien, no hay certeza de que todo diseño de ramo es, siempre y de manera indefectible, una piocha. En relación a esto, Pérez Grande hace una buena recopilación de ramos o "ramilleteros" y afirma[106] respecto a un examen de maestría de la corporación gremial de la ciudad de Granada de 1721, que "*son varios los tipos de piezas que adoptan total o parcialmente este formato (joya de pecho, pendientes, chatón de una sortija)"*. Para esta afirmación se apoya a su vez en Aranda Huete[107].

---

[105] Aranda Huete hace mención de estas dificultades particularmente al hablar de las cruces –véase el epígrafe anterior, sobre las cruces– así como los lazos. Ver ARANDA HUETE, Amelia: *La joyería en la Corte*… op. cit., pp. 877-911. Entre pp. 940-963 se centra en los ramos que vemos en el presente epígrafe.

[106] PÉREZ GRANDE, Margarita: "Dibujos de examen… op. cit., 266

[107] ARANDA HUETE, Amelia: *La joyería en la Corte*… op. cit., 401.



Fig. 7.
Solimena, F. de. *Isabel de Borbón*, (1742-1745).
Museo del Prado

La misma autora hace una observación[108] que es muy representativa sobre la polivalencia del uso que se le da al ramo. Así, respecto al ramo granadino de 1721 Pérez Grande afirma:

"[es] *muy similar a otro del mismo tipo (nº 625707), conservado en el Monasterio de la Encarnación de Madrid,* […] *un medallón del Museo Nacional de Artes Decorativas de Madrid (nº 1565)* […] *una tembladera del Museo Arqueológico Nacional (n11936/96/3)* […] *y también un dibujo de examen del platero de Pamplona Santiago Bisgres que en 1721 realizó un broche de pecho. Arbeteta ha señalado el origen de este motivo en los modelos grabados por P.C., Rupert y Cerini entre otros, de moda en la joyería europea a finales del siglo XVII".*

Por otra parte, encontramos particularmente interesante un retrato de un personaje de la realeza perteneciente al Museo del Prado no muy conocido puesto que no se halla expuesto y su tamaño es muy reducido. Nos referimos al retrato que el propio Museo atribuye a Francisco de Solimena[109] de la niña Isabel de Borbón (María Isabel Antonieta de Padua Francisca Januaria Francisca de Paula Juana Nepomucena Josefina Onesífora), nacida en Portici el 6 de septiembre de 1740 y muerta en Nápoles el 1 de noviembre de 1742 (Fig. 7). Fue hija primogénita de Carlos III de España y de María Amalia de Sajonia.

En este retrato aparece la niña con un rico vestido de seda estampada en colores amarillo pálido y blanco, con volantes de encaje en el borde de las mangas y un delantal de muselina blanco. A un lado del escote luce un ramo de cuatro flores gemas blancas. Las flores son una sola gema en engastes cerrados y las hojas son alargadas y delgadas con engastes de puntas de diamantes en gastadas en *pavé*. Presenta delicados elementos

[108] ARBETETA MIRA, Letizia: *La joyería española*… op. cit., nº 115.
[109] Es un cuadro que presenta muchas dificultades en cuanto a su atribución. En la web del Museo del Prado se atribuye a Francesco Solimena:https://www.museodelprado.es/coleccion/galeria-on-line/galeria-on-line/obra/maria-isabel-de-borbon-y-sajonia-infanta-de-napoles-y-de-espana/ (consultado el día 23 de octubre de 2014).
Sin embargo también se ha atribuido a Giacomo Amigoni y a Clemente Ruta.
Véase URREA, Jesús: *Carlos III en Italia. Itinerario italiano de un monarca español, 1731-1759*. Madrid: Museo del Prado, 1989, pp. 130-131. Este autor afirma también que se trata de un retrato de la tercera de las hijas de Carlos y María Amalia.



Fig.8.
Detalle. Solimena, F. de. *Isabel de Borbón*, (1742-1745).
Museo del Prado

que simulan pistilos o nervios de las hojas de oro amarillo que quizá sea invención del artista para conseguir mayor armonía cromática de la joya con el vestido de la niña (Fig. 8).

El hecho a destacar al traer a colación este retrato es el uso del ramo, como motivo decorativo, en función de joya de pecho. Dicho esto, esta pieza representada en el corpiño de la niña podía también haber se utilizado para adornar el cabello de una mujer adulta. Esta práctica es habitual, tal como se desprende de un texto publicado por Aranda[110] perteneciente al inventario que acompañaba a catálogo de joyas de la reina María Amalia de Sajonia en el que se dice que además de las joyas dibujadas en el catálogo hubo "*una piocha de catorze brillantes gotas que pueden servir para el pecho, con relox, estuche y caja de christal de roca guarnecido todo de brillantes"*. Se pone de manifiesto con este ejemplo la polivalencia de ciertas piezas de joyería, con una forma tan definida y una función tan inespecífica al la vez.

Dicho esto, entre la amplia colección de dibujos que forman parte del presente estudio tan solo encontramos tres dibujos que representan ramos. Estos ramos son presumiblemente joyas de pecho a imagen de las que adorna a la niña Isabel de Borbón y Sajonia. Dos de estos ramos integran el catálogo de la reina María Amalia. Se trata de dos ramos.

El primero de los ramos de la reina María Amalia[111] es de un gran ramo, que podía colocarse en el corpiño o en el pelo (Catálogo nº 503). Se trata de un conjunto de ramas con sus flores y hojas en disposición vertical. Dichas hojas parecen cinceladas y repujadas, mientras que las flores son de pedrería. Sobresale especialmente una de las flores por contener numerosos rosetones a modo de pétalos. Acompaña a la composición quince perlas aperilladas que cuelgan, como en las piochas. El ramo está atado con un delgado lazo asimétrico, movido con gracia y cubierto de pedrería. Responde al tipo de rococó más naturalista y delicado. Por la

---

[110] ARANDA HUETE, Amelia: *La joyería en la Corte*… op. cit., p. 34.
[111] Archivo del Palacio Real, Página: II-1055, N- XII.





Fig. 9.
Diseños de ramos. Jean Henri Prosper Pouget. *Traité des pierres précieuses et de la manière de les employer en parure,* (1762). BNF. Gabinete de Grabados.

composición del *bouquet* de flores vertical, con una gran flor central en torno a la que se desarrolla el resto de ramo, compuesto de tallos, flores menores y hojitas recuerdan mucho a los diseños de Jean Henri Prosper Pouget[112] (Fig. 9).

El segundo ejemplar de ramo (Catálogo nº 507), integrante de la misma colección, se presenta con múltiples tallos de hojas alargadas[113]. En la parte superior tiene una gran flor constituida por una gema y quince pequeñas piedras a su alrededor. Lleva diez lágrimas de diversos tamaños –dos son particularmente grandes– que penden de flores de cuatro pétalos. Probablemente las hojas del ramo eran de metal cincelado y esmaltado y las flores se engastarían con diversas gemas que combinaran alegremente sus colores. Un gran lazo delgado y muy movido amarra esta preciosa pieza. Recuerda mucho al ramo de la Virgen del Pilar del Museo Victoria y Alberto (Londres) que es la pieza icónica que representa el rococó por su diseño y factura, excepcional en todos los aspectos: en cuanto al tema, los colores, las distribución de los volúmenes y diríamos también en cuanto a concebir la joyas casi como una esculturilla de bulto redondo, muy alejado de las piezas clásicas del barroco que son absolutamente planas. Todos estos aspectos que destacamos ahora de forma somera son, como hemos dicho anteriormente, la esencia del estilo rococó aplicado a la joyería.

Por último, y para cerrar el capítulo encontramos otro de los ejemplos más conocidos de entre los exámenes de Pasantías debido a su belleza y a que aparece en diversas publicaciones[114]. Nos referimos al examen de

---

[112] Pierre Pouget, *Traité des pierres précieuses et de la manière de les employer en parure,* (1762). Gabinete de Grabados. Biblioteca Nacional. París. http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b85290383/f1.item (Disponible en Internet a 18 de junio de 2015)
Apud. POUGET, Jean-Henri-Prosper (17..-1769): *550 [five hundred and fifty] authentic rococo designs and motifs for artists and craftspeople* [Texte imprimé] / Jean-Henri-Prosper Pouget. New York : Dover, 1994, pp. 74 y 76.

[113] Archivo del Palacio Real, Página: II-1055, N- XVII.

[114] SUBÍAS GALTER, J.: "Los Libros de Pasantías", en *Goya*, nº 52. Madrid, 1963, pp. 224-228.
Fue publicado también por MULLER, Priscilla: *Jewels in Spain*…op. cit.
Pero el estudio más profundo corresponde a GOU I VERNET, Assumpta: *La joieria i l´orfebreria barcelonines (1600- 1850).* Universidad de Barcelona, Tesis doctoral inédita. Barcelona, 1999.

Anton Marlet[115] (Catálogo nº 16). Es un ramo de diseño vertical, cubierto por completo de diamantes, con un vástago central en forma de suave sigma, del que surgen ramas secundarias, con flores naturalista y hojas pequeñas y delicadas. Es una joya de exquisito gusto, asimétrica, calada y con pedrería de un solo color que bien pudo servir como ramo de pecho o como piocha. La presente pieza es muy peculiar ya que es la pieza de este tipo que se presentó al examen de Pasantía durante la segunda mitad del siglo XVIII. El examen demuestra un alto dominio de la técnica del dibujo y la acuarela, con un marco vegetal de hojas carnosas y algunas flores grandes con curvas y contracurvas, separado por un entablamento de la gran cartela que ocupa el tercio inferior. Todo este aparato decorativo rodea a un *pierrot* de cara negra y traje ajustado de rombos rojos y amarillos, que sostiene la pieza a examen como si fuera un estandarte.

Tema		Cat. nº 455	Fig. 4	Fig. 5	Cat. nº 17	Cat. nº 229	Cat. 56	Cat. nº 64	Cat. nº 87	Cat. nº 89	Cat. nº 91	Cat. nº 111	Cat. nº 117	Cat. nº 118	Cat. nº 123	Cat. nº 126	Cat. nº 128	Cat. nº 130	Cat. nº 131	Cat. nº 135	Cat. nº 140	Cat. nº 142	Cat. nº 149
	Venera	√			√					√													
	Floral:Cesto/Ramo											√	√			√		√	√	√	√	√	√
	Virgen: Piedad/ Madonna			√					√								√						
	Santa Teresa						√																
	Crucifijo					√		√															
	Corazón/palomas													√	√								√
Forma																							
	Rombo	√	√																				
	Círculo			√		√	√							√	√		√	√					
	Óvalo				√				√		√	√							√	√	√	√	√
	Almendra															√							
	Cesto												√										
	Octógono							√															
	Corazón									√													
Copete																							
	Sí	√	√					√		√	√	√		√	√	√		√	√	√	√	√	√
	No			√	√	√	√		√				√				√						
Decoración																							
	Ces		√		√				√					√									
	Vegetal			√		√	√	√	√			√	√		√	√	√	√	√	√	√	√	√
	Cintas	√									√												
	Aletas									√													
	Simétrico	√	√			√	√												√				
	Asimétrico											√	√	√	√	√	√	√		√		√	√
	Monócromía	√																					
	Polícromía		√	√			√			√	√		√	√	√	√	√	√	√	√	√	√	

[115] AHCB Pasantías V. Fol. 74r. Antón Marlet. 23/12/1765.

Capítulo X. Las manillas

Se denomina manillas a las pulseras que las mujeres llevaban en ambas muñecas. Habitualmente las manillas se componen de uno o tres hilos de perlas o una banda de terciopelo con un cierre o muelle enjoyado[1]. En cada pareja de manillas éstas son iguales entre sí en diseño o con ligeras variaciones. Los hilos de perlas pueden alternar granos de aljófar, cuentas de azabache o plata. Se puede llevar a juego con un collar de perlas o un peto porque al igual que otras joyas las manillas eran una parte muy destacada del aderezo. En ocasiones estas pulseras se complementan con higas de azabache o con pequeños dijes.

El cierre –también llamado broche o botón de pulsera o de brazalete– puede ser circular u oval, decorado con formas vegetales, con decoraciones abstractas de pedrería o de perlas aljófar, aunque es muy habitual encontrar cierres de manillas decorados con retratos en miniatura o en forma de lazo. Los cierres suelen ser piezas metálicas unidas por puentecillos en el reverso, que se sobredoraban y no se decoran. Las piezas se guarnecían de piedras preciosas o semipreciosas o con aljófar y esmalte.

Como en otras ocasiones la nueva importancia de las pulseras viene determinada por la moda en el vestido. Al ponerse de moda en siglo XVIII el vestido a la francesa, con mangas al codo o cortas, se pueden lucir pulseras en las muñecas. En siglo precedente, dado que los vestidos llevaban las mangas largas, la pulsera quedaba en un segundo plano a favor de otro tipo de joyas como las joyas de pecho o los pendientes.

Según Aranda[2] en la primera mitad del XVIII, se hacen brazaletes como una banda o cinta de tumbaga[3]. El cierre se adereza con bichas (serpientes, sirenas, animales fantásticos) y manos. No siempre era bisutería, ya que esta investigadora documenta uno realizado con diamantes, esmeraldas y otras piedras preciosas.

El tipo de pulseras, que tendrá preponderancia durante la segunda mitad del XVIII, surge a finales de la tercera década del XVIII, según la propia Aranda[4]. Los muelles también reciben el nombre de pulseros, y sirve para abrochar las manillas. Se cubre de motivos vegetales, rosas, cintas, cartones, lazos y toda clase de elementos decorativos propios de la época. En la década de los treinta se guarnece con turquesas.

---

[1] Véase Capítulo VI: Adornos para el cabello, Fig. 7.
[2] ARANDA HUETE, Amelia: *La joyería en la Corte durante el reinado de Felipe V e Isabel de Farnesio.* Madrid: Fundación Universitaria Española, 1999, p. 428 y ss.
[3] Tumbaga: una aleación de oro y cobre.
[4] ARANDA HUETE, Amelia: *La joyería en la Corte*… op cit., p. 428 y ss.

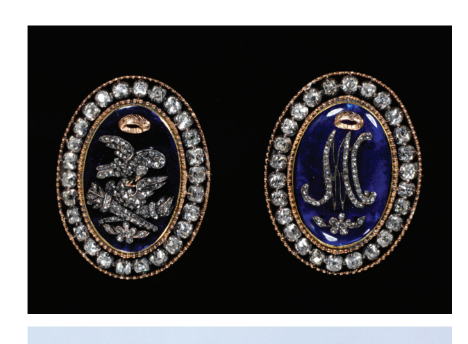


Fig. 1.
Cierres de manillas. Francia. c. 1770.
Museo Victoria y Alberto, Londres

A partir de la década de los cuarenta del XVIII los muelles adquieren forma de lazo, por el auge que cobra este motivo decorativo. Ejemplo de ello son los cierres de manilla de Albini así como los dos ejemplares que se encuentran en el Segundo Libro de Exámenes de Sevilla[5], que a continuación veremos más detenidamente. Rara vez se han conservado aquellos ejemplares que tenían un retrato en miniatura, aunque los conocemos por los numerosos retratos en los que aparecen[6], como *La Familia de Felipe V* de Van Loo (1743) o los retratos de María Luisa de Parma por Mengs (1765). La reina María Amalia de Sajonia tuvo un par de ellos, conocidos por los dibujos de la Biblioteca del Palacio Real, y unos semejantes llevaría en el retrato de Giuseppe Bonito o el de Mengs, ambos en el Museo del Prado. Tampoco debemos olvidar los que lucía la Condesa de Chinchón en el retrato de Goya (1800), aunque estos ya su algo posteriores pero da idea de hasta qué fechas se usó. Los retratos miniados de los reyes y personajes de la realeza se limitaban a las la Corte y personajes de alta alcurnia, inalcanzables para las clases inferiores, y los pintores de la Corte obtenían grandes beneficios con ellos[7].

Aranda[8] muestra un broche de pulsera que fecha de c.1740. Es de forma almendrada y muy calado, realizado en oro y esmeraldas que por su técnica y la ejecución de los engastes relaciona con los lazos cordobeses. Priscilla Muller[9] afirma que la primacía de las vueltas de perlas con cierre oval se produce a finales del siglo, por lo que la pieza presentada por Aranda supone un antecedente de una pieza cuya popularización se dio a finales del XVIII. En efecto, podemos encontrar bellos ejemplares, como los broches de manillas que tradicionalmente se creía que pertenecían a María Antonieta pero que hoy día este dato no está aceptado por

---

[5] SANZ SERRANO, Mª Jesús: *Antiguos dibujos de la platería sevillana*. Sevilla: Excma. Diputación de Sevilla, 1986, nº 7, 12.
[6] Véase Capítulo VII. Los pendientes, Fig. 2b
[7] Véase ESPINOSA MARTÍN, Carmen: «El retrato- miniatura en los regalos diplomáticos españoles del siglo XVIII», *en El Arte en las Cortes Europeas del siglo XVIII*, Comunidad de Madrid, Dirección General de Patrimonio Cultural, Madrid, 1989, pp. 264-268. Así como EZQUERRA DEL BAYO, Joaquín: «Regalos Diplomáticos». En *Arte Español*. Tomo VII, nº 1. Madrid, 1924, pp. 51-57.
[8] ARANDA HUETE, Amelia: *La joyería*… op. cit., Fig. 148.
[9] MULLER, Priscilla: *Jewels in Spain, 1500-1800*. New York: Hispanic Society of América, 1972, p. 174.

infundado. Se conservan en el Museo Victoria y Alberto de Londres[10] y están realizados en oro, pasta vítrea y diamantes (Fig. 1). Ambos son ovalados con una orla de diamantes y en su interior, sobre un fondo azul aparece las iniciales de su propietaria, en uno de los cierres, y una paloma sobre un carcaj y una antorcha himeneal[11], en el otro, que como vemos son motivos decorativos de ese momento de transición en el que se mezcla el lenguaje del rococó con elementos más propios del neoclasicismo.

A partir de la década de los sesenta la moda serán los cierres de manillas con forma de hebilla, según Aranda[12]. Sobre este aspecto trataremos al final. A continuación vamos a analizar los cierres de anillas atendiendo al orden cronológico aproximado de las distintas colecciones de dibujos de la segunda mitad del siglo XVIII que se conservan en España. Empezaremos por los diseños de Albini (1744) y los de Juan de Abila de la corporación gremial de Sevilla (1754). A continuación veremos los de María Amalia de Sajonia –de fecha imprecisa entre 1737 y 1759–, los diseños encargados por Carlos III a un platero de París y, finalmente, los tres ejemplos contenidos en las Pasantías de Barcelona que son los más tardíos.

Así pues, Albini por mano de Thomás Planes presenta cinco manillas que integran otros tantos aderezos que fueron descritos en el capítulo correspondiente. La manilla[13] indicada con un *1* es una lazada doble de aspecto rígido (Catálogo nº 485). El nudo es una rosilla de ocho diamantes circundando al central. Se adorna por arriba y por abajo por una cinta con aspecto de arco conopial. A izquierda y derecha, en el espacio que queda entre las lazadas, aparecen las mismas cintas pero plegándose en una especie de voluta.

La segunda manilla[14] también es un lazo doble, de lazadas rígidas, estrechas y bien separadas (Catálogo nº 485). La superficie de las cintas se decora igual que el pectoral con el que hace juego: con esmaltes, líneas geométricas y poca pedrería. El nudo es una gran rosilla de ocho diamantes entorno al central. Los laterales, entre las lazadas, se encuentran profusamente decorados con una cinta concéntrica cubierta de gemas cuadradas y, más al exterior, una gema ovalada flanqueada por dos chispas. Por arriba y por abajo vuelve a aparecer la cinta para plegarse en una especie de voluta. Debajo del diseño se indica *2*.

---

[10] Museo Vostira y Alberto, Londres. Nº M.51&A-1962, datados de c. 1770. Donados por Joan Evans.
[11] Relativa a Himeneos, el dios griego del matrimonio. Esta figura mitológica se representaba como un joven alado, de belleza excepcional, que portaba una antorcha en la mano y una guirnalda en la cabeza. Se cree que era hijo de Apolo (dios de las artes y las ciencias) y de una Musa, aunque algunos historiadores lo consideran descendiente de Dionisos (dios del vino) y Afrodita (diosa del amor).
[12] ARANDA HUETE, Amelia: *La joyería*… op. cit., 428 y ss.
[13] manilla BNE Invent/ 26.343. Nº 1.
[14] manilla BNE Invent / 26.343. Nº 2.

En tercer lugar encontramos otro ejemplar[15] similar donde de nuevo aparece un lazo doble, rígido, de esmalte al igual que el pectoral al que acompaña (Catálogo nº 486). El centro de la pieza, esto es, el nudo y los dos remates que lo flanquean, son diamantes.

La forma de la lazada doble rígida se repite de nuevo para el cuarto[16] cierre de manilla de Albini (Catálogo nº 486). La cinta es bastante ancha y calada, engastada de pedrería. El nudo lo conforma una rosilla de ocho diamantes entorno al central. Al igual que el pectoral con el que hace juego, la mitad del dibujo representa el revés, apreciándose los casquillos que servirían de montura para las piedras preciosas.

En el caso del cierre de la manilla *nº 5*[17] se produce una ligera variación al presentar un lazo de triple lazada, dos de ellas iguales y uno intermedio que sobresale lateralmente (Catálogo nº 486). Las cintas que forman esta pieza son delgadas y rígidas, cubiertas de piedras preciosas de tallas cuadradas en su mayoría. Es un lazo bastante original, respecto a los que realizaron los autores en esta colección.

El dibujo *nº 7* del Segundo Libro de Oro de la corporación de plateros de Sevilla[18], obra de Juan de Abila en 1754, es un lazo doble sin cabos con gran rosilla en función de nudo y perfil general de la pieza en forma cuadrada (Catálogo nº 461). Las lazadas, cuajadas de piedras preciosas, presentan decoración calada vegetal con capullos de flores y hojitas pequeñas, es decir, se distancia de los modelos barrocos de flores bulbosas. Estilísticamente es muy similar al lazo del dibujo *nº 3* del mismo libro. En cuanto a la funcionalidad de la pieza puede ser un cierre para manillas como se hace constar en la documentación, "*aunque podría servir de modelo para otras joyas ya que su semejanza con el número 12 llamada «joyelito» es evidente*"[19]. Tiene ciertas similitudes con los que se encuentran en el tesoro de la Virgen de Gracia de Carmona aunque sean anteriores en fecha o incluso con un lazo para el cuello. Aunque es tentador aventurar una posible afinidad con los diseños de Albini, hemos de hacer notar la diferencia entre ambos: los lazos de Albini siempre presentan puntas, y este lazo sevillano es muy redondeado. No obstante, como apunta Aranda[20], "*es una pieza muy simétrica relacionada con los motivos puramente barrocos y alejados completamente de la estética rococó*".

En el propio Libro Segundo de Oro de Sevilla se encuentra un segundo lazo[21] numerado como *12* por su

---

[15] manilla BNE Invent / 26.344. Nº 3.
[16] manilla BNE Invent / 26.344. Nº 4.
[17] manilla BNE Invent/ 26.344. Nº 5.
[18] AGAS. Libro Segundo Oro, nº 7. Juan de Abila, 1754.
[19] SANZ SERRANO, Mª Jesús: *Antiguos dibujos…* op. cit., p. 131 y fig.81.
[20] ARANDA HUETE, Amelia: *La joyería…* op. cit., p. 429.
[21] AGAS. Libro Segundo Oro, nº 12. Juan de Abila, 1754
Véase SANZ SERRANO, Mª Jesús: *Antiguos dibujos…* op. cit., Fig.86. y su comentario.

autor (Catálogo nº 466). Al igual que el ejemplar anterior se puede interpretar su función pues puede servir como cierre de manilla, lazo de cuello o como joya de pecho al igual que algunos ejemplares conocidos[22]. La pieza presenta un perfil muy ovalado, respetando la redondez de las lazadas, por lo que bien puede servir para sostener las sartas de perlas con las que habitualmente se componían las manillas, o bien puede acercarse a modelos de joyas de pecho retardatarios. El nudo está formado por una rosilla. Se observa que entre las cuatro lazadas se desarrolla una pequeña decoración con dos engastes y roleos de filigrana iguales entre sí que potencian el aspecto ovalado de la obra y, en cierto modo, difumina el lazo. En palabras de Sanz Serrano, "*en realidad, como puede verse, es una joya sencilla con recueros manieristas y prácticamente repetición del dibujo numero 7*"[23]. Entre ambos lazos sevillanos se perciben muy ligeras diferencias. De modo que en dibujo nº 7 las lazadas son algo apuntadas y su aspecto general es más anguloso que el nº 12, que parece más delicado, menudo y más redondeado que el primero.

En el caso de los cierres de manillas de la reina María Amalia estos ascienden hasta siete ejemplares. La mayoría de estas manillas hacen juego con aderezos, por lo que ello condiciona su diseño y, a la vez, lo enriquece puesto que no se limita a cierres de manillas con forma de lazo, sino que se presenta una gran variedad de formas.

En primero de estos cierres de manillas de la Reina (Catálogo nº 494) lo encontramos en el dibujo N-I. Aquí no hay lugar a dudas respecto a la función de las piezas gracias a la nota al margen que acompaña a una de las piezas[24]: "*Estos dos pulseros están con las perlas ricas que están dibujadas en el número diez*". Los denominan *pulseros* refiriéndose a los cierres. Tiene la apariencia de un botón con forma estrellada. El centro lo ocupa una rosilla con un diamante rodeado de otras medias rosillas de menor tamaño. En torno a este núcleo surgen *pétalos*, por así llamarlos, con chispas que confiere a la pieza un aspecto estrellado.

La misma reina poseía otra pareja de broches de manillas[25] consistentes en sendos marcos ovalados en torno a una plancha ovalada lisa (Catálogo nº 496). No se refiere en el dibujo ningún elemento decorativo, por lo que es posible que en este espacio se colocaran un par de retratos en miniatura. El marco es un festón 16 gemas dispuestas en forma de crestería de piedrecitas a juego con la perilla de la devota con la que forma aderezo.

---

[22] SANZ SERRANO, Mª Jesús: *El Tesoro de la Virgen de Gracia de Carmona*, Carmona: Hermandad de Nuestra Señora Santísima Virgen de Gracia, 1990.
[23] SANZ SERRANO, Mª Jesús: *Antiguos dibujos*… op. cit., p. 134.
[24] RB. II-1055, N-I, Anónimo, c. 1737-1759.
Véase ARANDA HUETE, Amelia: "Dibujos de joyas de María Amalia de Sajonia", en *Reales Sitios*, nº 115, Madrid, 1993, p. 34-35.
[25] RB. II-1055, N-III, Anónimo, c. 1737-1759.
Véase ARANDA HUETE, Amelia: "Dibujos de joyas… op. cit., p. 36.

En el tercero de las parejas de broches para pulseras el N-V[26] su diseño se coordina con un collar tipo ahogador, consistente en una banda de rosillas unidas unas a otras mediante dos diamantitos (Catálogo nº 497). El diseño de estos cierres reproduce un trozo del ahogador, con dos rosillas dispuestas en vertical aunque manteniendo los dos engastes de diamantes unidos por ambos lados. De nuevo la nota del margen aclara algunos aspectos relativos a estas piezas: "*Todo lo que explica el presente número cinco existe aunque las hebillas son de diferente diseño y hay otras dos evillas* [sic] *más pequeñas para brazaletes*".

Otra de las parejas de manillas[27] de la reina (Catálogo nº 500) presenta seis hilos de perlas pequeñas y un cierre con forma de lazo en un extremo y lengüeta en el otro. El diseño de estas manillas tiene un gran valor material por la gran cantidad de diamantes amarillos empleados puesto que integra un aderezo con devota, piochas y pendientes. Su valor técnico también es considerable puesto que vemos por primera vez en un dibujo el cierre con charnelas. En este aspecto el dibujo no deja lugar a dudas. Este nuevo sistema de broche es del todo novedoso en España y, con toda probabilidad, sería una idea importada de Francia. Este sistema de cierre permitía prescindir de las cintas anudadas con las que se solían cerrar estas pulseras, ganando así en comodidad (las cintas se quedarían enganchadas en todo lo que se tocara) y también en seguridad (se evitaría el desprendimiento de la joya en caso de que se deshicieran los lazos). Ciñéndonos a lo puramente estético, el broche tiene forma de lazo horizontal, escueto, en el que destaca el gran nudo con apariencia de rosilla. Por lo demás, hay que añadir que consta de seis hilos de diamantes amarillos, con treinta y tres unidades cada uno. Solo entre ambas manillas sumarían una cantidad de 396 diamantes. Es evidente que esta clase de joyas sólo eran alcanzables para una reina.

Muy similar a este ejemplar es que aparece en la página siguiente[28] (Catálogo nº 501) consistente en cuatro hilos de perlas[29]. Las manillas se cierran con broches de lengüetas muy peculiares. Presentan en el frente una rosilla, con un diamante central de talla rosa, rodeado por una orla de ocho diamantes engastados individualmente. El aspecto es casi el de una flor más bien geométrica.

Al principio habíamos citado aquellas manillas que presentan cintas de tela en vez de hilos de perlas, con broches enjoyados. Encontramos un ejemplar entre la variada colección de manillas de la Reina[30] (Catálogo nº 504). Como en los casos anteriores los broches presentan lengüetas o charnelas. Tiene forma de lazada

---

[26] RB. II-1055, N-V.
[27] RB. II-1055, N-IX,
Véase ARANDA HUETE, Amelia: "Dibujos de joyas… op. cit., p. 39.
[28] RB. II-1055, N-X.
[29] con veintidós, veintiuna, veintiuna y veintidós perlas cada uno de ellos.
[30] manillas que forman parte de aderezo N-XIV. RB. II-1055, N-XIV.

triple muy delgada, con una gran rosilla a modo de nudo, al igual que los pendientes y el collar con los que forma un aderezo.

De las siete manillas de la reina nunca se repite de apariencia. Así la última de las manillas del catálogo de la Reina, en esta ocasión es un lazo doble que integra un aderezo[31] (Catálogo nº 506). Es un lazo doble de lazadas delgadas y una gema cuadrada a modo de nudo, pues repite uno de los eslabones del collar al que acompaña, con pequeñas piedras preciosas engastadas individualmente ocupando el interior de las lazadas. Son de perfil más bien circular. En torno a un núcleo formado por una roseta se encuentran cuatro lazadas delgadas, chatas y ondulantes.

No menos interesante es la colección de manillas que se presentaron a Carlos III, con hasta seis diseños para pulseras que formaban parte de aderezos, por lo que su apariencia viene condicionada por este aspecto. Se percibe una misma mano en todos los diseños, que presentan dos características comunes: por un lado la tendencia a presentar cierres ovalados o circulares, y por otra parte una tendencia a bascular hacia lo geométrico o hacia lo vegetal, pero siempre con un aspecto más bien abstracto.

Así pues, encontramos en primer lugar un cierre da manilla (Catálogo nº 472) que integraba un aderezo con la anotación *nº* 2 a su lado[32]. Es de perfil ovalado, con apariencia de nudo de lacería polilobuladas, como si fuera pasamanería más bien geométrica, salpicada de piedras o aljófar de distintos calibres en los huecos, entre los que destacan tres piedras mayores identificadas con *A* y *B*, suponemos que porte ya se tenían algunas gemas. Llama la atención que ciertas piedras o perlas se identifican con letras mayúsculas suponemos que debido a que se disponía previamente de algunas gemas o perlas de espacial valor cuyo precioso acompañaba a estos diseños.

Guarda alguna similitud con el cierre[33] consignado como *nº 1*, que es de forma levemente ovalada (Catálogo nº 474). Se compone de una perla central identificada con una *"A"* que está rodeada de otras seis perlas o gemas insertas en cintas de pedrería, formando semicircunferencias salpicadas de hojuelas lanceoladas. Presenta además pequeños elementos vegetales muy discreto.

El cierre de manillas *nº 3* es de forma circular[34], se compone de la perla citada antes, identificada como "A" en el centro de la composición (Catálogo nº 475). Esta perla se ve enmarcada por aljófar y, a su vez, rodeada de

[31] manillas que forman parte de aderezo N-XVI. RB. II-1055, N XVI.
[32] RB. Sec. Histórica, Caja 40, 23/5/1763. P00008431.
[33] RB. Sec. Histórica, Caja 40, 23/5/1763. P00008432. Base datos P-R. 806.
[34] RB. Sec. Histórica, Caja 40, 23/5/1763. P00008433. Base datos P-R. 810.

otras seis perlas o gemas insertas en cintas de pedrería que forman en ondas. Su aspecto general es más bien vegetal, donde las gemas adquieren gran protagonismo. Lo más destacado de esta pieza es, pues, la presencia de elementos vegetales un tanto abstractos. Al igual que esta aparece otra pieza circular[35] que pensamos sea un cierre de manilla, aunque cabe la posibilidad de que se trate de un remate de aguja para el cabello o un botón o broche. Como decimos es una pieza circular organizada como un tondo: con marco vegetal de esferas, hojas alargadas en forma de sigma y hojuelas lanceoladas. En el centro, una flor muy sencilla de seis pétalos. Finalmente se presentan dos diseños con alguna complejidad en su interpretación en un mismo dibujo[36]. El primero de ellos es cierre de manillas ovalado muy sencillo, pues tan solo es un marco perlado o, como afirma Aranda[37], engastado de piedras mediante uñas sustentantes. Quizá destinado a albergar un retrato en miniatura (Catálogo nº 471), aunque tampoco se puede descartar que se trate de una hebilla de zapato. El otro diseño presente en esta misma hoja, también es ovalado y del mismo tamaño que el anterior, pero su diseño se complica. Presenta un marco que se describe como una guirnalda vegetal a semejanza de la que aparece en el collar que integra el mismo aderezo, salvo que no tiene flores sino que alterna perlas y hojas de laurel, posiblemente esmaltadas. Es un precursor del gusto neoclásico por las coronas de laurel clásicas. En el centro se desarrolla una rica palmeta con flor.

En todos los diseños de la colección de diseños encargada por Carlos III a un platero francés existe una nota común en el modo de ejecución del dibujo, más allá de las consideraciones puramente estilísticas, y es que no representa piedras preciosas ni perlas, sino círculos con un sombreado para darle un cierto relieve. Son dibujos destinados a la interpretación del joyero que finalmente le daría su propia interpretación y estilo conforme, claro está, a los materiales de los que dispusiera.

Finalizamos el análisis particular de los diseños de cierres de manillas con aquellos contenidos entre las Pasantías de Barcelona. En este caso se encuentran tan solo dos manillas. Existe un diseño de Francisco Arnaudias y Bransi[38] datado de 1758 que se vio en el capítulo sobre los pendientes pero hay que pensar en la posibilidad de que fueran un diseño para cierres de manillas. Es un botón compuesto por una flor de cinco pétalos rodeada de hojuelas menudas y capullos de florecitas. El estilo es muy menudito y calado, naturalista y asimétrico. Nos inclinamos a pensar que sean unos pendientes como ya se explicó en su momento si bien es cierto que tiene similitudes con unos cierres de manillas de perfil circular diseñados por Jaume Selma[39] en 1768. Esta pieza se caracteriza por un estilo asimétrico (Fig. 2), muy calado y transparente en el que casi no

---

[35] RB. Sec. Histórica, Caja 40, 23/5/1763. P00008435. Base datos P-R. 816.
[36] RB. Sec. Histórica, Caja 40, 23/5/1763. P00008436. Base datos P-R. 824.
[37] ARANDA HUETE, Amelia: *La joyería en la Corte durante el reinado de Felipe V e Isabel de Farnesio*. Madrid: Universidad Complutense, 1999. (Versión digital de tesis. Disponible online el 26/11/2014 http://eprints.ucm.es/2444/1/AH0029301.pdf), p. 154.
[38] AHCB Pasantías V, 28r. Arnaudias y Bransi (?), Francisco. 1758, mayo 28. Véase Capítulo IV. Los dibujos, Fig. 2.
[39] AHCB Pasantías V, 88r. Joseph Selma. 15/VII/1768.



Fig. 2.
Pasantía de Joseph Selma. 15/VI/1788.
Libro V de Pasantías, Fol. 88. AHCB

existe el metal, salpicado de florecitas de pedrería de colores y hojitas menudas de forma lanceolada. Es muy bonito y original. Son los primeros cierres que encontramos en este periodo, posiblemente también por la dificultad de un aspirante para acceder a tantas gemas –cada cierre lleva unas 25 piedras preciosas–. En este caso no cabe duda que siendo hijo de platero esa dificultad quedó solventada. Parecen sostenidas por clavos porque junto a algunas gemas se observa una especie de lunar blanco que podría ser el sistema de sujeción.

Existe un tercer examen de pasantía en el que se presenta el mismo problema. Se trata del examen de Albert Estebanell[40], de 1774 (Catálogo nº 59). Se trata de una placa en forma de estrella de ocho puntas. En el centro un piedra redonda rodeada de siete chispas a su alrededor otras ocho piedras alargadas rodeadas también de puntas de diamantes. De esta pieza sobresalen dos placas perforadas donde has de sostenerse los hilos de perlas, en este caso parecen ser ocho hilos de aljófar menudo. Según Gou, se trata pendientes en forma de botón pegado al lóbulo. Se trataría de un broquelillo en forma de doble estrella con pedrería, a la manera de los pendientes que lleva María Josefa de Lorena, en un retrato de Mengs (c. 1767, Museo de Prado). En este mismo libro existe otros ejemplares de este tipo de pendientes en el examen del ya citado Francisco de Arnaudias y Bransi (27/4/1758: Fol. 28r) y el de Pau Rodés i Joyol (Catálogo nº 30). En este caso, las placas que sobresalen con los ocho puntitos indican las perforaciones necesarias para asir los hilos de aljófar o perlas de las manillas.

Resumiendo, se observa que los diseños de Albini y los de Sevilla, que se enmarca entre la década de los cuarenta y mediados de los cincuenta, los cierres de manillas se limitan a los lazos dobles (excepcionalmente aparece uno de lazada triple) claramente apegados al barroco. A continuación aparece en el catálogo de joyas de María Amalia de Sajonia con un amplio sumario de posibilidades que trasciende la lazada doble

[40] AHCB Pasantías V, 148r. Albert Estebanell. 18/VIII/1774.
Véase la ficha de comentario a este dibujo GOU I VERNET, Assumpta: *La joieria i l´orfebreria barcelonines (1600- 1850).* Universidad de Barcelona, Tesis doctoral inédita. Barcelona, 1999.



Fig.3.
Detalle. María Amalia de Sajonia. Mengs, Anton Raphael. 1761.
Museo del Prado

o triple para combinar rosillas dobles, o presentar botones en forma de una sencilla rosillas o botones de apariencia estrellada, así como un par de cierres con óvalos muy posiblemente destinados a albergar retratos en miniatura. No solo se representan cierres de manillas sino pulseras completas, con sus hilos de perlas.

Se cierra la nómina con un par de exámenes de Pasantías, ambos diseños con apariencia de botones circulares. Ello induce a pensar que en los años centrales del siglo la idea del lazo es una pervivencia de conceptos barrocos y que estos cierres evolucionan hacia la simplificación del botón.

Extenderse sobre otros aspectos a estas alturas del presente estudio pueden quizá resultar repetitivos, no obstante hay que mencionar de forma breve algunos de estos aspectos. En primer lugar, se observa que los lazos pasan de ser anchos, rígidos y masivos a evolucionar hacia formas cada vez más delgadas, menudas y de aspecto blando. Por otro lado, se percibe una progresiva preponderancia de los elementos vegetales de aspecto menudo entre las décadas de los sesenta. Estas formas vegetales evolucionan hacia la última década del siglo y parecen sentar las bases de la próxima joyería neoclásica.

Según Aranda[41], a partir de la década de los sesenta se ponen de moda los cierres de manillas con forma de hebilla. Las manillas que luce María Amalia de Sajonia en el retrato de Mengs lo corroboran (Fig. 3) y aunque no hemos encontrado diseños con aspecto de hebilla en los que se aclare de forma explícita que son manillas, resulta cuanto menos llamativa la abundancia de hebillas que aparecen en los libros de Pasantías IV y V, de los pueblos y de la ciudad de Barcelona respectivamente, entre 1773 y 1796, en los que aparecen hasta quince ejemplares. La posibilidad de que las manillas adquiriesen el aspecto de hebillas es muy plausible.

[41] ARANDA HUETE, Amelia: *La joyería…* op. cit., p. 430.

Capítulo XI. Los anillos

El anillo es una de las joyas más unidas a la cultura occidental desde la cuna de nuestra civilización y que quizá haya evolucionado menos respecto a otras joyas. Su evolución viene también determinada por el lugar de colocación, pues el movimiento y la función de las manos no debe ser demasiado incomodada por la joya. El hecho mismo de colocarlos en las manos hace que los anillos sean las piezas que pasan más tiempo dentro de nuestro campo de visión, que están en contacto directo con la piel y presente en los actos de una persona. y por eso tienen casi siempre significados muy especiales. En definitiva, de esta continua presencia subjetiva del anillo puede que provenga ese sentido especial que tiene el anillo y que, por ello, se le da tantos significados.

En el siglo XVII estaban muy de moda y se llevaban anillos en todos los dedos. En la siguiente centuria da la impresión de que los anillos desaparecen porque en los retratos reales se evita pintar sortijas. Sin embargo, como veremos, los anillos se seguían elaborando en grandes cantidades hasta el punto que es sin lugar a dudas el tipo de joya más complicado de estudiar debido a la monumental cantidad de dibujos que se han conservado. En este capítulo trataremos de clasificar de forma sencilla pero útil las distintas variedades en un conjunto de cuatrocientos cincuenta y siete dibujos de anillos de la época que tratamos.

El anillo es un aro metálico destinado a ser colocado en el dedo. La sortija, a su vez, es un anillo adorno con piedras preciosas engastadas. Como en las demás joyas, el cabujón se queda atrás ante la llegada de las piedras talladas, en particular, desde la talla en rosa del diamante entre fin del siglo XV y principios del XVI. En el XVIII se introduce la talla brillante, convirtiéndose el diamante en el alma de la joyería. En el segundo tercio del XVIII es muy apreciado el diamante de tonalidades rosáceas, azules y ocres que se conseguían tiñendo las piedras o se montándolas sobre láminas con polvos o esmaltes de estos colores. Ello derivó hacia el gusto por las piedras preciosas y semipreciosas de colores, de las que se aprovechó con maestría durante la segunda mitad del siglo XVIII, introduciéndose el uso de otras piedras como el rubí, el topacio, los zafiros o las esmeraldas.

Existe gran variedad de sortijas siendo las más abundantes los solitarios, las rosillas y los cintillos, aunque hay otras menos abundante pero sí muy características de la época que tratamos con los anillos de asunto amoroso, los *giardinetti* y las lanzaderas, que desarrollaremos en el presente capítulo.

Aranda[1] hace referencia a ciertos tipos de sortijas que no han aparecido entre nuestra documentación pero

[1] ARANDA HUETE, Amelia: La joyería en la Corte durante el reinado de Felipe V e Isabel de Farnesio. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1999, p. 432.

que vale la pena detenerse a observar porque muestra la riqueza y la variedad de estas piezas de joyería. Tal es el caso de la sortija tablero, que en la segunda mitad del siglo XVIII estaba extinguida. Se caracteriza por tener un chatón con una superficie plana engastada con piedras. Como muestra de ello valga los dibujos de exámenes de Joan Silva (1699) y Joseph Basas (1703) en el III Libro de Pasantías.

La misma autora[2] hace referencia a una variedad propia de Inglaterra y Francia: las sortijas de *memento mori*, en recuerdo de los difuntos, con las fechas vitales grabadas y con una calavera esmaltada en blanco y negro. En algunas ocasiones se añadían dos chispas de rubí, diamante o esmeralda en la cuenca de los ojos de la calavera[3]. Pero, en general, al poseer mayor valor sentimental que material se han conservado bastantes. Las sortijas de luto se elaboraron en estos países desde principios del siglo XIV y a mediados del XVI estaban plenamente popularizadas. En los testamentos se hacía largas listas de distribución de anillos de luto, como último deseo. Los investigadores se preguntan si estas joyas eran realmente usadas por los destinatarios, ya que se conservan en buenas condiciones a pesar de estar fabricadas con materiales frágiles. De hecho, existen sortijas con pelo trenzado en el chatón o rodeando el aro –aunque no todas las sortijas con cabello son de luto, también de amor o de amistad–.

Un tipo extraño de sortija es aquel que lleva en el chatón un reloj, que era una idea nacida en el XVI. A fines del XVIII, el relojero francés J. Lepine realizó un reloj sin cuerda para Madame de Pompadour. Existe un ejemplar en el Museo Británico de fines del XVIII, por lo que es de suponer que sería similar al de la Pompadour. Se caracteriza por su chatón almendrado que cobija el reloj, realizado en oro, perlas y esmalte blanco para la esfera.

Los camafeos, las flores de lis y los retratos en miniatura adornaron las sortijas del XVIII, rodeados de diamantes. En Inglaterra se conservan bastantes ejemplares en sus museos[4]. Sabemos de la existencia de algunas de estas piezas en España que habían porque así aparecen en el inventario de bienes de Isabel de Farnesio[5]. La propia Aranda[6] ha encontrado referencias a de una flor de lis de 1732, con el revés esmaltado en azul, blanco y negro, así como la tasación de una sortija de diamantes rosas y reverso gallonado. En el Museo Lázaro Galdiano se guarda una sin fechar.

De entre colecciones de dibujos en España contamos con dos que son las que nos servirán para poner las bases del diseño de anillos durante la segunda mitad del siglo XVIII. De una lado las Pasantías catalanas (los libros

---

[2] Ibídem, p. 432.
[3] WARD, Ann: Rings through the ages. New York: Rizzoli, 1981, p. 108
[4] Véase el catálogo on-line del Museo Victoria y Alberto de Londres, la pieza nº 6-1899.
[5] Ibíd., p.431, 437 y 435, respectivamente, así como la nota al pie 181.
[6] Ibíd. p. 436.

IV y V) y por otro lado los exámenes gremiales de Valencia. Esto no quiere decir que en otras colecciones no existan diseños de anillos, desde luego que los hay, y de excepcional calidad habría que añadir, pero no en tal cantidad. Así pues tomaremos estas colecciones como punto de partida para hacer una clasificación tipológica de los anillos y sortijas. Si bien el trabajo de la doctora Gou i Vernet[7] es muy interesante por ser un auténtico prontuario de clasificación sencilla y útil, cabe destacar el magnífico y exhaustivo estudio del doctor Cots[8] relativo a los exámenes de Valencia. En el presente trabajo mostramos una amplia nómina de autores y tipos de anillos. El trabajo de Gou trata únicamente sobre los exámenes de Pasantías de la ciudad de Barcelona[9], no de los pueblos. Por ello, nuestra clasificación va mucho más allá, puesto que introduce tipos de anillo atendiendo a la variedad que aparece en todas las zonas de España.

Así pues este el esquema de clasificación tipológica de clasificación de los anillos de entre 1750-1799, que exponemos brevemente y después analizaremos con detenimiento. Se han identificado dieciséis variedades.

Tipos de anillos:

SOLITARIOS:

A1: Solitario con gema o engaste circular

A2: Solitario con gema o engaste cuadrado

---

[7] GOU I VERNET, Assumpta: *La joieria i l´orfebreria barcelonines (1600- 1850)*. Universidad de Barcelona, Tesis doctoral inédita. Barcelona, 1999.
En cuanto a la tesis de Gou i Vernet nos gustaría añadir que, siendo una gran contribución al conocimiento de los estudios de platería, se hace una interpretación del diseño artístico un tanto hipotecada -a nuestro juicio- por posiciones de carácter ideológico. Así, afirma que los dibujos de Pasantías «*permiten conocer la evolución del dibujo, su técnica y temática, paralela a las grandes corrientes artísticas internacionales*», Ibídem, p. 1031. Esta afirmación no nos llamaría la atención si unas páginas más adelante no añadiera: «*Cabe también señalar que después de la guerra contra Napoleón se nota más fuerte la colonización castellana que desde tantos años ha estado sufriendo Cataluña*», Ibíd., p. 1033. De modo que no entendemos muy bien a qué nivel de "internacionalidad" se refiere Gou, aunque ella misma proporciona algunas pistas al aducir la "colonización castellana".
En otro momento la misma autora afirma: «*Arrasada la identidad del pueblo catalán, parece como si sus artesanos se sintieran inseguros de la obra hecha y la quisiera disfrazar, si no más compensar con un dibujo complejo y sofisticado, al cual a menudo dan más importancia que al propio diseño, objeto de la pasantía*», Ibíd., p. 1054. Resulta audaz afirmar de forma tan rotunda las inseguridades de unos artesanos de hace doscientos años. Quizá por este y por otros juicios de valor similares, su tesis no ha tenido demasiado eco entre los investigadores desde que se presentara en 1999 -a excepción de Cots- al querer introducir el discurso identitario y nacionalista, que aquí entendemos se escapa de la tarea de un investigador de Historia del Arte que trató sobre los dibujos de una única ciudad, la de Barcelona.

[8] COTS MORATÓ, Francisco: *El examen de maestría en el arte de plateros de Valencia (1505- 1882)*. Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 2004.

[9] Queda por ello excluido del estudio de Gou i Vernet el Libro IV de las Pasantías que recogen los exámenes de plateros de pueblos catalanes, no de Barcelona. En nuestro estudio necesariamente se incluyen.

A3: Solitario con engaste en forma de corona de volutas
A4: Solitario con chatón decorado con orla de volutas

ROSILLAS:
B1: Anillo con rosilla: chatón de orla circular
B2: Anillo con rosilla orla sencilla en chatón ovalado
B3: Anillo con rosilla con apariencia de flor
B4: Anillo con rosilla doble: chatón de orla doble o triple

CINTILLOS
D1: Anillo cintillo de tres piedras alineadas y en distintos engastes o tresillo
D2: Anillo cintillo de cinco piedras alineadas y en distintos engastes

OTROS TIPOS DE ANILLOS:
E: corazón con corona
F: Anillo *giardinetti*
G: Anillo con chatón en forma de lazo o *mosca*
H1: Anillo con gran chatón elíptico o fusiforme
H2: Anillo con gran chatón poligonal
Tipo I: Tipos especiales: Solitario con copete de seis gemas decrecientes, Estrella, Pájaro, Lazo.

Este esquema básico se articula en base a las gemas que aparecen en el chatón del anillo. De modo que esencialmente los tipos de anillos de la segunda mitad del siglo XVIII se podrían resumir en sortijas tipo solitario, tresillo, cintillo, rosillas y chatón figurativos en forma de lazo, de flores, de corazón coronado y, residualmente, otros chatones con pájaros, estrellas y sellos. El anillo *navette*, que es un chatón en forma de almendra muy alargada y que llega a cubrir toda la falange del dedo, no deja de ser una variedad de la rosilla, en la que el centro se cubre o bien con orlas de gemas o con una superficie esmaltada –generalmente en azul–.

Las colecciones que más cantidad y variedades de anillos ofrecen son aquellas que contienen mayor número de dibujos, como es el caso de las Pasantías catalanas, pero en este capítulo adquiere especial relevancia los dibujos de exámenes de la corporación gremial de Valencia que hasta este momento prácticamente no la hemos citado debido a que la totalidad de diseños de la segunda mitad del siglo XVIII son sortijas.

Un aspecto que es común a todos los tipos de anillo es la aparición de aros, también llamados brazos, decorados como herencia de los anillos de la primera mitad del siglo XVIII (Fig. 1).






Fig. 1. (izq.) Pasantía de Agustí Quinsall. 25/X/1735. Libro IV de Pasantías, Fol. 9r. AHCB

Fig. 2. (centro) Examen de Vicent Planes. 3/XII/1761 Caja 17. Libro de Dibujos. 1752-1882. f. 23. AHMV

Fig. 3. (dcha.) Pasantía de Antón Bidal y Bidal. 13/XII/1799. Pasantías, Libro IV, fol. 220. AHCB

Los motivos decorativos que configuran el aro son elementos vegetales abstractos, como largas sigmas o *ces* con tornapuntas en los extremos, o de algún motivo geométrico como los sogueados, perlados, bandas relivarias marcando el arranque de los hombros, conos e, incluso, diminutas caracolas o elementos helicoidales justo en la mitad del aro (Fig. 2).

Además de embellecer la pieza mediante los relieves por todo el aro, los cuartos superiores del propio aro se ensanchan conforme se acercan hacia el chatón. Estos ensanchamientos del aro se llaman hombros y también se decorarán profusamente. En ocasiones los hombros presentan oquedades, como si el aro se dividiera en dos bandas para sostener el chatón de forma efectiva pero visualmente más ligera. Cuando esto ocurre estas bandas del hombro adquieren la forma de volutas –con o sin tornapuntas– en los extremos. No siempre se ahuecan los hombros sino que es un ensanchamiento macizo del aro. Entonces también reciben decoración cincelada en forma de *ces* y, más abundantemente, motivos abstractos de apariencia vegetal.

Es importante recalcar que conforme avanza el siglo los chatones van adquiriendo mayor desarrollo, conformando una auténtica megacefalia de las sortijas, y la decoración del aro tiende a desaparecer. De hecho, a partir de la década de los años sesenta se tiende de forma muy paulatina a ir dejando el aro liso, de manera que en la última década del siglo todos los aros serán lisos. Los hombros, por su parte, se mantendrán e incluso se llegan a desarrollar aún más debido precisamente a la necesidad de dar soporte a los enormes chatones de la última década del siglo XVIII, empero son lisos al igual que el resto del brazo (Fig. 3).

Tipos:

SOLITARIOS

Los anillos adornados simplemente con una sola piedra engastada son casi tan antiguos como los propios anillos. A este tipo de anillo se le llama solitario. Es fácil encontrar en casi cualquier museo arqueológico anillos romanos con una piedrecilla tallada en cabujón o trabajada mediante la técnica del *intaglio* o el camafeo engastada. El cabujón y las grandes piedras de colores se mantienen durante la época medieval de forma que en un sentido

estricto el solitario jamás desaparece. Ahora bien, como explica Cots[10], refiriéndose al solitario moderno "*las sortijas de una piedra son un poco más tardías y su vigencia discurre de 1522 hasta 1827 (…) en ellas existen numerosos modelos y variantes. Las más antiguas muestran un engaste sinuoso con decoración esmaltada. Comienzan con el examen de Jaume Selma, 1522, y acaban con la diseñada por Joan Macip en 1669*".

Entre las colecciones de diseños en España de la segunda mitad del siglo XVIII incluidos en nuestro estudio encontramos una gran cantidad de anillos solitarios, por lo que los hemos diferenciado entre aquellos que presentan una gema o engaste circular (A1) o aquellos en los que la gema o el engaste es cuadrado (A2) pero hay que advertir que son contemporáneos en el tiempo y que aparecen uno u otro indistintamente. Este tipo de sortijas son las más numerosas después de las rosillas (B1), contándose ochenta diseños en de las fechas que enmarcan nuestro estudio.

TIPO A1. SOLITARIO CON GEMA O ENGASTE CIRCULAR

Se ha afrimado que el solitario es un clásico pero eso no implica que no tenga características propias en cada etapa de su historia, siendo el grueso de los solitarios procedentes de los exámenes gremiales de la ciudad de Barcelona, de los pueblos catalanes y de Valencia, junto con un par de diseños pertenecientes a la reina María Amalia de Sajonia. Así pues se observa que no se aprecian diferencias significativas entre los diseños de las distintas colecciones. Muy al contrario, se observan rasgos comunes a todos ellos: en primer lugar la gema suele engastarse en un casquillo gallonado. Este rasgo se aprecia se el dibujo de la joya presenta una vista lateral, o en alzado, que es la manera de representación más habitual. A veces se dibujan uñas que sostienen la piedra preciosa que adquieren la apariencia de *ces* o de medias lunas –como las denomina Cots–, aunque este detalles que tiene un gran interés técnico se elimina o se sobreentiende en muchos de los diseños. Incluso en algunos tan solo se indica mediante la inclusión de puntos[11].

El anillo tipo solitario es estructuralmente muy sencillo puesto que, en rigor, es un aro con una gema engastada. En este aspecto puede parecer que poco más se puede innovar o variar, sin embargo el diseño de este periodo, como ya hemos visto en otro tipo de joyas, es capaz de reinventarse de formas variadas. Las gemas que se suelen emplear para este tipo de pieza son el diamante, el zafiro y el rubí.

En el dibujo del catálogo de María Amalia de Sajonia[12] aparecen dieciséis sortijas. Dos de ellas con un solo diamante de gran calibre engastado en solitario (Catálogo nº 507). Con probabilidad se realizaron sortijas a pares para colocarlas una en cada mano, al igual que las manillas.

---

[10] COTS MORATÓ, Francisco: *El examen de maestría*… Op. cit., Edición digital sin paginar: II. LOS LIBROS DE DIBUJOS. 1. LOS LIBROS.2. LOS DIBUJOS. Tipologías, p. 6/30.

[11] Véase COTS MORATÓ, Francisco: *El examen de maestría*… Op. cit., catálogo nº 301. Se trata del examen de Josep Reinot. AHMV. Plateros, Caja 15, Libros de dibujos, fol. 425, 14 de julio de 1747.

[12] RB. II-1055, N-XVIII.







Fig. 4. (izq.)
Pasantía de Joseph Bergua y Mir. 26/I/1764.
Pasantías, Libro V, fol. 63. AHCB

Fig. 5. (centro)
Pasantía de Jacinto Durán. 21/VIII/1758
Pasantías, Libro V, fol. 30. AHCB

Fig. 6. (dcha.)
Pasantía de Joseph Moner. 1/II/1763
Pasantías, Libro V, fol. 64. AHCB

La originalidad del solitario reside en su capacidad para recrearse, refrescando tipos y estructuras clásicas. En el caso del anillo solitario este se embellece mediante el desarrollo y adorno de los hombros en prácticamente todos los casos. Los adornos más habituales para los hombros son las chispas de diamantes, con hojas, hombros triangulares con mucho resalte y por último hombros con relieves decorativos que varían en forma desde las pequeñas *ces* hasta volutas algo más carnosas, pero que la disposición y función es la misma.

Encontramos hombros adornados con chispas de diamantes en los exámenes de Tomas Godeol[13] (1755, Catálogo nº 03) y de Josep Villasegura[14] (1749). En otros casos los hombros son adornados con hojuelas, como ocurre en los exámenes de Joseph Bergua y Mir[15] (1764, Fig. 4), Anton Godina[16] (1777, Catálogo nº 73) y Francisco Lleopart[17] (1776, Catálogo nº 66).

Sin duda la manera más habitual de decorar los hombros son las volutas. La lista de autores que incluyen volutas es muy amplia, llegando a los treinta y ocho diseños. Muchos de estos comienzan a ver en Valencia

[13] AHCB Pasantías V, 13r.
[14] AHMV. Plateros. Caja 15 Libro de Dibujos, f. 317v. Véase COTS MORATÓ, Francisco: *El examen de maestría*… Op. cit., catálogo nº 309.
[15] AHCB Pasantías V, 63r.
[16] AHCB Pasantías V, 167r.
[17] AHCB Pasantías V, 157r.

partir de la década de los cuarenta[18]. A ellas se unen nombre propios como los catalanes Jacinto Durán[19] (1758, Fig. 5), Anton Bover (1757, Catálogo nº 198) y Francisco Pastellts (1774, Catálogo nº 240). Son numerosos los diseños valencianos que presentan estas similitudes como los de Mariá Saragossá (1755, Catálogo nº 327), Gregori Aurell (1774, Catálogo nº 387), Joseph Moner (1763, Fig. 6), Ramón Vilar (1751, Catálogo nº 302), Francesc Salvador Virto (1751, Catálogo nº 303), Antoni Lambea (1751, Catálogo nº304), Josep Babi (1752, Catálogo nº 308), Josep Montero (1752, Catálogo nº 310), Francisco Ros (1752, Catálogo nº 311), Ramón Fontana (1753, Catálogo nº 315), Mariá Fossar (1753, Catálogo nº 316), Gregori Velasco (1754, Catálogo nº 323), Joaquim Cros (1755, Catálogo nº 324), Josep Seguers (1756, Catálogo nº 331), Pere Emperador (1757, Catálogo nº 333), Vicent Sena (1767, Catálogo nº 364), Antoni Castanyer (1769, Catálogo nº 367), Francesc Vinyeta (1769, Catálogo nº 371), Francesc Ribes (1776, Catálogo nº 399), Pere Pasqual Ribes (1776, Catálogo nº 400), Vicent Gomez (1777, Catálogo nº 402), Cristòfol Pinyol (1778, Catálogo nº 405), Antoni Gozalbo (1781, Catálogo nº 410) y, finalmente, Rafael Planes (1784, Catálogo nº 418).

Tan solo aparecen tres ejemplares de anillos solitarios con engaste circular en el que no existe un ensanche de los hombros, sino que mantiene el mismo grosor que el aro de la sortija. Es el caso de los diseños de los catalanes Miquel Arandas (1768, Catálogo nº 225), Joaquim Gisbert (1782, Catálogo nº 414) y, por último, Beltrán Rato y Robert de Vilanbona (1771, Catálogo nº 233).

Además de embellecer la pieza mediante los relieves en los hombros esta decoración se extiende por todo el aro. Muchos de los ejemplares presentan relieves en el aro de diversos motivos que suelen ser vegetales, sigmas, sogueados o de algún motivo geométrico, si bien a partir de la década de los sesenta se tiende a ir haciendo desaparecer la decoración del aro de forma muy paulatina. La lista de aquellas piezas que presenta el brazo liso es breve, tan solo trece de los ochenta diseños del tipo A. Se trata de los diseños de dos catalanes, Francisco Pujol[20] (1764, Fig. 7) y Miquel Mas Ynglesa (1782, Catálogo nº 93). A los que se une los siguientes valencianos: los ya citado Josep Babi, Francisco Ros, Ramón Fontana, junto con Sixt Gisbert (1760, Catálogo

---

[18] Antoni López (AHMV. Plateros. Caja 15 Libro de Dibujos, f 422v. 1745),
Esteve Pitaluga (AHMV. Plateros. Caja 15 Libro de Dibujos, f 421v. 1745),
Francesc Vicent Rateri (AHMV. Plateros. Caja 15 Libro de Dibujos, f 422. 1745),
Josep García (AHMV. Plateros. Caja 15 Libro de Dibujos, f 424v. 1747),
Francesc Semper (AHMV. Plateros. Caja 15 Libro de Dibujos, f 425v. 1747),
Josep Ferrer (AHMV. Plateros. Caja 15 Libro de Dibujos, f. 427v. 1749),
Mariá Ximeno (AHMV. Plateros. Caja 15 Libro de Dibujos, f. 168. 1749),
Cristòfol Seguers (AHMV. Plateros. Caja 15 Libro de Dibujos, f. 355v. 1749),
Josep Villasegura (AHMV. Plateros. Caja 15 Libro de Dibujos, f. 317v. 1749),
Joaquin Moliner (AHMV. Plateros. Caja 15 Libro de Dibujos, f. 370v. 1750),

[19] AHCB Pasantías V, 30r.

[20] AHCB Pasantías V, 66r.



Fig. 7.
Pasantía de Francisco Pujol. 14/IV/1764.
Libro V de Pasantías, Fol. 66r.
AHCBB

nº 337), Vicent Pitaluga (1770, Catálogo nº 373), Gregori Aurell (1774, Catálogo nº 387), Vicent Gomez (1777, Catálogo nº 402), Vicent Mariá de Luca (1792, Catálogo nº 736), Mariá Vilar (1792, Catálogo nº 438) y Vicent Gómez menor (1797, Catálogo nº 443).

Por ello podemos decir que el grueso de los solitarios de la época presentaba engaste circular, con hombros decorados con relieves de volutas, extendiéndose dicha decoración al resto del brazo que, en consonancia, suele ser decoración vegetal. Este análisis tiene pues como resultado un tipo de solitario estereotípico que se remonta a la primera mitad del siglo XVIII y se desarrolla hasta 1797.

TIPO A2. SOLITARIO CON GEMA O ENGASTE CUADRADO

El tipo de solitario con engaste cuadrado es una variedad menos frecuente que viene determinada por el tipo de gema empleada. Los engastes cuadrados son exclusivamente empleados para la esmeralda que requiere un tipo de talla específico. El tipo de engaste es similar al tipo A1, de casquillo gallonado[21].

[21] Anillos tipo A2, solitario cuadrado:
AHCB Pasantías IV, 132r. Llorens Maresma, 26/10/1767. Catálogo nº 222.
AHCB Pasantías IV, 183r. Pau Giralt y Fuster, 15/7/1784. Catálogo nº 264.
AHMV. Plateros.Caja 17 Libro Dibujos, f. 2v. Joan Baptista Quieri, 30/11/1753. Catálogo nº 313.
AHMV. Plateros. Caja 16 Libro Dibujos, f. 78v. Llorenç Colomes, 18/10/1754. Catálogo nº 317.
AHMV. Plateros. Caja 17 Libro Dibujos, f. 6v. Maciá Entreaigües, 3/11/1754. Catálogo nº 318.
AHMV. Plateros. Caja 17 Libro Dibujos, f. 6. Estanislau Martínez, 3/11/1754. Catálogo nº 319.
AHMV. Plateros. Caja 17 Libro Dibujos, f. 7. Josep Vicedo, 10/11/ 1754. Catálogo nº 320.
AHMV. Plateros. Caja 17 Libro Dibujos, f. 79v. Joaquim Pérez, 3/8/ 1755.Catálogo nº 325.
AHMV. Plateros. Caja 17 Libro Dibujos, f. 12. Vicent Fuster, 29/11/1755. Catálogo nº 329.
AHMV. Plateros. Caja 17 Libro Dibujos, f. 16. Ignasi Marçal, 9/1/1758. Catálogo nº 334.
AHMV. Plateros. Caja 17 Libro Dibujos, f. 86. Josep Broquer menor, 22/8/1776. Catálogo nº 396.
AHMV. Plateros. Caja 17 Libro Dibujos, f. 87. Lluís Castrillo, 22/8/1776. Catálogo nº 397.
AHMV. Plateros. Caja 17 Libro Dibujos, f. 94. Bartolomeu Fernandez, 14/2/1779,Catálogo nº 407
AHMV. Plateros. Caja 17 Libro Dibujos, f. 103. Manuel Sala, 7/6/1782. Catálogo nº 412.
AHMV. Plateros. Caja 17 Libro Dibujos, f. 123. Francesc Pinyol, 26/9/1787. Catálogo nº 428.
AHMV. Plateros. Caja 17 Libro Dibujos, f. 121v. Salvador Ribes, 26/9/1787. Catálogo nº 429.

Los hombros presentan decoración vegetal, de aspecto bulboso[22], o bien con volutas, en incluso algún ejemplar con hombros en forma de *V* y con esferillas[23].

Es un tipo de sortija que se cultivó con profusión en Valencia a juzgar por la cantidad de exámenes que protagoniza este tipo de sortija. Fueron muy abundantes entre el año 1753 y 1758[24], para volver de nuevo entre finales de la década de los setenta y comienzos de los ochenta del mismo siglo[25]. En Barcelona se ciñe tan solo a un diseño en la ciudad y dos más en la provincia (Catálogo nº 264). Se encuentra entre la colección de joyas de la reina María Amalia de Sajonia dos ejemplares de de solitario con engaste cuadrado, siendo este aspecto muy interesante por la variedad de tipos que se presenta en un misma colección. Estas dos piezas[26] tienen una descripción similar (Catálogo nº 507). Es decir, presentan un chatón con una gema de talla cuadrada en disposición de rombo. La presencia de dos sortijas iguales, aspecto que se repite en el mismo folio del propio catálogo de joyas de la Reina, se explica por la costumbre de de lucirlas a pares, se colocarían uno en cada mano, al igual que las manillas. Este tipo de anillo se realiza hasta 1792.

TIPO A3. SOLITARIO CON ENGASTE EN FORMA DE CORONA DE VOLUTAS

Al observar los anillos con orla de *ces* del tipo A3 se vio la necesidad de realizar una nueva de separación puesto que se ha detectado un grupo de anillos con una sola gema, solitarios y ciertas peculiaridades. Comparten con el tipo A4 –descrito a continuación– la presencia de *ces* en torno a la piedra preciosa del centro. El tipo designado A3 es, en rigor, un solitario de engaste circular con casquillo gallonado, pero presenta una característica que lo diferencia del tipo A1 y es la aparición repetida y consciente de un engaste en forma de corona de *ces* que hace las veces de uñas de sujeción con una clara intención estética. Al igual que el tipo A1 presenta gemas de talla circular y, habitualmente, de color. Al igual que el grueso de diseños del tipo A1, todas estas sortijas presentan volutas decorativas en los hombros y aros con relieves.

Se trata de los exámenes de los catalanes Joan Bigons (1755, Catálogo nº 192), Anton Poch (1763, Catálogo nº 208), Corderch y Mataró (1763, Catálogo nº 209), Barnardí Sabates y Domenech (1763, Catálogo nº 210), Pau Figarola y Oller (1763, Catálogo nº 211), Joseph Bertrán (1764, Catálogo nº 212), Manuel Farre (1765, Catálogo nº 214), Joseph Vila (1770, Catálogo nº 230), Bonaventura Oñata (1770, Catálogo nº 231).

AHMV. Plateros. Caja 17 Libro Dibujos, f. 121. Josep Vicente, 26/9/1787. Catálogo nº 430.

AHMV. Plateros. Caja 17 Libro Dibujos, f. 123v. Ferran Ximeno, 26/9/ 1787. Catálogo nº 431.
AHMV. Plateros. Caja 17 Libro Dibujos, f. 138v. Andreu Duart, 2/10/1792. Catálogo nº 434.
RB. II-1055, N-XVIII. Catálogo nº 507 (dos ejemplares)

[22] Por ejemplo la pasantía de Llorens Marisma. AHCB. Pasantías IV, 132r. Catálogo nº 222.
[23] Véase el examen de Ignasi Marçal. AHMV. Plateros. Caja 17 Libro de Dibujos, f. 16,1758. Catálogo nº 334.
[24] Catálogo nº 313, 317, 318, 319, 320, 325, 329, 334.
[25] Catálogo nº 396, 397, 407, 412, 434.
[26] La primera sortija en RB II-1055, N-XVIII, nº 15 y nº 16.

Este tipo de solitario presenta además la curiosidad de que tan solo aparece en el Libro IV de las Pasantías catalanas hasta 1770. No solo no se han detectado diseños de este tipo fuera de Cataluña sino que, además, solo lo realizaron plateros de la región -no de la ciudad de Barcelona-. A pesar de esto aparece de forma excepcional un diseño de este tipo de sortija en el examen de Joan Puitg y Llorens (Catálogo nº 190), platero de la ciudad de Barcelona en una fecha tan tardía como la de 1800, cuando todo hacía indicar que el modelo había pasado de moda. Posiblemente este diseño, tan fuera de contexto por fecha y por localización, bien pudiera ser un capricho del autor de hacer un *revival* o un intento de desmarcarse de la corriente general. En resumen, se puede decir que esta sortija es, desde el punto de vista conceptual, un paso intermedio entre el solitario de engaste circular (tipo A1) y el solitario con chatón ovalado con orla de *ces* (tipo A4).

TIPO A4. SOLITARIO CON CHATÓN DECORADO CON ORLA DE VOLUTAS

En el Libro IV y V de las Pasantías Catalanas, esto es el tanto en el libro correspondiente a los plateros de la ciudad de Barcelona como de los pueblos de la región, aparece un tipo de anillo que tan solo se encuentra en esta zona. Se trata de un anillo que se caracteriza por poseer un gran chatón, generalmente con forma de óvalo aunque no es extraño encontrar ejemplares de chatón circular, con una gran gema en el centro. Esta gema es en todos los casos de color y siempre de talla ovalada y muy facetada. Se encuentra rodeada de una superficie de oro visto en la que destacan las volutas o *ces* posiblemente en relieve mediante cincelado y fundición.

A esta descripción se ajustan los exámenes de Pere Piqué (1759, Catálogo nº 08), Josep Riera (1763, Catálogo nº 12), Anton Fabrer y Barata (1790, Catálogo nº 141), Pera Farell y Dalmau (1992, Catálogo nº 151) Tomás Casas (1795, Catálogo nº 165), Felipe Osona (1795, Catálogo nº 169), Feliu Font y Balla (1797, Catálogo nº 179), Pau Vilarrubia (1798, Catálogo nº 180), Anton Marlans (1796, Catálogo nº 287), Anton Llorens (1796, Catálogo nº 291), Anastasi Gatell (1799, Catálogo nº 297) y Anton Bidal y Bidal (1799, Catálogo nº 298). Es decir, que desde 1755 hasta 1800 aparecen son tan solo once ejemplares y todos en los Libros de Pasantías.

Entre ellos prácticamente no existe evolución en cuanto al tipo de anillo, aunque se perciben algunos elementos que cambian con discreción a lo largo del tiempo. Así en los primeros ejemplares, los de la década de los sesenta, la orla metálica que rodea a la gema del centro se decora con cuatro pares de *ces* enfrentadas, caso del diseño de Pere Piqué (1759, Catálogo nº 08). Posteriormente, esos pares de *ces* enfrentadas se simplifican convirtiéndose en cuatro grande *ces* en el examen de Anton Fabrer y Barata (1790, Catálogo nº 141). A partir del examen de Tomás Casas (1795, Catálogo nº 165) la apariencia de la decoración de la orla metálica se simplifica aún más, ensanchándose la propia superficie de la orla y situando ahora *ces* en disposición circular, soldada una junto a otra. Esto se repite en los exámenes del Libro V, de la ciudad de Barcelona de Felipe Osona (1795, Catálogo nº 169), Feliu Font y Balla (1797, Catálogo nº 179) y Pau Vilarrubia (1798, Catálogo nº 180). Y entre los exámenes de la región lo vemos en los diseños de Anton Marlans (1796, Catálogo nº 287), Anton Llorens (1796, Catálogo nº 291), Anastasi Gatell (1799, Catálogo nº 297) y Anton Bidal y Bidal (1799, Catálogo nº 298).







Fig. 8. (izq.)
Sortija. Colección particular.

Fig. 9. (centro)
Pasantía de Antón Llorens. 15/VI/1796. Libro V de Pasantías, Fol. 213r. AHCB

Fig. 10. (dcha.)
Pasantía de Anton Rebentós. 31/XII/1798 Libro V de Pasantías, Fol. 262r. AHCB

Parece un tipo de anillo característico de la zona de los que no se han hallado ejemplares similares en otras colecciones de dibujos. Si bien se puede relacionar con una sortija con chatón *mosca* (tipo G, que veremos más adelante) publicada por Aranda[27]. Esta sortija (Fig. 8) presenta un chatón formado por un botón y dos lóbulos u orejeras. Nuestro interés se centra en el botón puesto que este se describe como un óvalo con perfil denticular guarnecido con una esmeralda rectangular talla tabla en engaste embutido cuyas paredes en resalte están decoradas con *ces* o volutas. Compárese con este dibujo del examen de Antón Llorens (1796, Catálogo nº 291, Fig. 9), que recuerda mucho también a los botones de los pendientes pendeloque barceloneses, como es el caso de estos diseñados pocos años antes, en 1789, por Antón Rebentós (Catálogo nº 138, Fig. 10).

Se observa que las tres las imágenes (Figs. 8, y 10) presentan el botón con forma de óvalo o círculo guarnecido con una sola gema en engaste embutido cuyas paredes en resalte están decoradas con *ces* o volutas. En los tres diseños se adapta esta pequeña estructura a diversos tipos de joya, se amolda tanto a los pendientes como a las sortijas que, además, son una muy distinta una de otra. Se observa, así mismo, que este diseño para un chatón o un botón se mantiene a lo largo del tiempo, desde el segundo cuarto del siglo XVIII hasta el final del propio siglo.

En los capítulos anteriores en los que se analizaban los adornos para el cuello y los pendientes se observó el rasgo común del lazo. El lazo junto con este tipo de botón con volutas que ahora vemos conforma una *micro-estructura* que se adapta a diversos tipos de joyas. No es sólo un elemento decorativo como lo es la tornapunta o la rocalla, es un microsistema de elementos que se adaptan a collares y pendientes (caso del lazo) o a anillos, pendientes y joyas de cuello.

La permanencia de estas micro-estructuras estéticas podría explicar que aún cuando las *ces* barrocas

[27] ARANDA HUETE, Amelia: *La joyería en la Corte*… op. cit., p. 491. Nº cat. 51.

parecían estar superadas y olvidadas por el rococó, siguen apareciendo sortijas en fechas muy postreras cuando el lenguaje dominante es el del estilo neoclásico. Si no es inexplicable el diseño que aparece en el examen de Feliu Font y Balla (1797, Catálogo nº 179), de Anastasi Gatell (1799, Catálogo nº 297) y de Anton Bidal y Bidal (1799, Catálogo nº 298), que son por fecha y por el dibujo que acompaña al diseño de la sortija, artistas inequívocamente neoclásicos. Todo ello lleva a considerar que estas *micro-estructuras estéticas* vengan a demostrar la pervivencia de convencionalismos estéticos más allá del barroco-rococó-neoclasicismo.

ROSILLAS

La rosilla, junto con el solitario, sin los dos tipos de sortijas más abundantes. La rosilla es un anillo que lleva un chatón que tiene forma de rosa, siendo esta una abstracción, no una flor naturalista. Se compone de una piedra preciosa central rodeada de una orla de gemas, al que hemos llamado tipo B1, pero hay algunas variedades en función se si el chatón es ovalado, o si la orla de gemas es doble.

El primer dibujo conocido en España de una anillo con rosilla aparece en el Tercer Libro de Pasantías de Barcelona, en un diseño de Pau Sampere de 1686 y pervive durante mucho tiempo. Este tipo de diseños de sortija con rosilla se encuentran recogidos en los libros III y IV de Pasantías, también aparecen generosamente en el Libro de Dibujos de Exámenes del Gremio de Valencia, así como varios ejemplares que pertenecieron a la Reina María Amalia de Sajonia.

Las rosillas presentan algunas variedades: el modelo más sencillo corresponde a la rosilla circular de una sola orla, que irá evolucionando hasta dar lugar a la rosilla ovalada, otra con apariencia de flor, y las rosillas con dos o tres orla de gemas en torno a una central.

TIPO B1. ANILLO CON ROSILLA: CHATÓN DE ORLA CIRCULAR

Entre los diseños españoles de la segunda mitad del siglo XVIII se encuentran ciento cuatro rosillas de chatón circular y orla sencilla[28] (Fig. 11). Al ver los solitarios llama la atención que es un tipo de anillo

[28] Anillos Tipo B1: chatón de orla circular
AHCB Pasantías V 11r. Anton Costa y Perello, 9/4/1755. Catálogo nº 02
AHCB Pasantías V, 34r. Francisco Tamburini y Taiña, 1759. Fig. 11a
AHCB Pasantías V, 39r. Francisco Serra, 21/4/1760. Catálogo nº 09
AHCB Pasantías V, 41r. Anton Subiracs, 18/12/1760. Fig. 11b
AHCB Pasantías V, 42r. Pau Durán, 22/12/1760.
AHCB Pasantías V, 81r. Pere Sors y Lleonart, 1/8/1767.
AHCB Pasantías V, 82r. Juan Vilallonga, 11/8/1767.
AHCB Pasantías V, 83r. Pere Baxeras, 29/8/1767.
AHCB Pasantías V, 85r. Joseph Estella, 9/1/1768. Catálogo nº 21

AHCB Pasantías V, 91r. Joan Vidal, 13/11/1768. Fig. 11c
AHCB Pasantías V, 93r. Anton Sauri, 19/12/1768. Catálogo nº 22
AHCB Pasantías V, 96r. Joan Gorchs y Forset, 8/8/1769. Catálogo nº 24
AHCB Pasantías V, 98r. José Pla de Vall, 26/8/1769.
AHCB Pasantías V, 101r. Pau Masichas, -/11/1769. Catálogo nº 26
AHCB Pasantías V, 102r. Onofre Vilar, 4/12/1769. Catálogo nº27
AHCB Pasantías V, 105r. Jaume Borrás y Ferrer, 19/5/1770. Catálogo nº 29
AHCB Pasantías V, 61r. Jaume Monjo y Llordat, 13/12/1763. Catálogo nº 13
AHCB Pasantías V, 72r. Domingo Valls y Borrás, 25/10/1765.
AHCB Pasantías V, 79r. Pere Joan Camprodon, 4/6/1767. Catálogo nº 20
AHCB Pasantías V, 108r. Anton Comas, 1/9/1770. Catálogo nº 31
AHCB Pasantías V, 109r. José Anton Mauri, 10/9/1770. Catálogo nº 32
AHCB Pasantías V, 59r. Joseph Pou y Grau, 15/10/1763.
AHCB Pasantías V, 111r. María Giralt, 29/12/1770. Catálogo nº 33
AHCB Pasantías V, 114r. Pedro Turquet, 13/8/1771. Catálogo nº 35
AHCB Pasantías V, 117r. Joan Ferrer y Font, 21/11/1771. Catálogo nº 36
AHCB Pasantías V, 118r. Anton Fité y Ros, 10/2/1772. Catálogo nº 37
AHCB Pasantías V, 125r. Salvador Lleopart, 17/9/1772. Catálogo nº 42
AHCB Pasantías V, 130r. Miquel Albareda, 17/12/1772. Catálogo nº 47
AHCB Pasantías V, 136r. Anton Lleopart, 13/4/1773. Catálogo nº 51
AHCB Pasantías V, 145r. Anton Durán y Riera, 18/1/1774. Catálogo nº 57
AHCB Pasantías V, 147r. Anton Domenech y Cusido, 1/2/1774. Catálogo nº 58
AHCB Pasantías V, 151r. Jauma Xalapeira y Cirera, 17/1/1775. Catálogo nº 62
AHCB Pasantías V, 152r. Salvador Fradera, 10/6/1775. Catálogo nº 63
AHCB Pasantías V, 156r. Pera Murral, 21/12/1775. Catálogo nº 65
AHCB Pasantías V, 160r. Bonaventura Collel, 1776. Catálogo nº 68
AHCB Pasantías V, 162r. Joan Batista Morató, 31/1/1777. Catálogo nº 69
AHCB Pasantías V, 168r. Bonaventura Pi de Girona, 25/10/1777. Catálogo nº 74
AHCB Pasantías V, 169r. Joseph Sella, 23/12/1777. Catálogo nº 75
AHCB Pasantías V, 170r. Benet Capdevila y Serra, 31/6/1778. Catálogo nº 76
AHCB Pasantías V, 171r. Antonio Oliver, 34/10/1778. Catálogo nº 77
AHCB Pasantías V, 179r. Pere Montells y Prat, 29/6/1780. Catálogo nº 86
AHCB Pasantías V, 187r. Joseph Anton Alamán y Torrás, 23/8/1781. Catálogo nº 88
AHCB Pasantías V, 190r. Jaime Marsal y Martí, 2/1/1782. Catálogo nº 90
AHCB Pasantías V, 204r. Ramón Gorchs y Forcet, 28/11/1783. Catálogo nº 96
AHCB Pasantías V, 215r. Magí Turquet, 31/12/1784. Catálogo nº 106
AHCB Pasantías V, 228r. Bonet Armantera, 27/12/1785. Catálogo nº 113
AHCB Pasantías V, 232r. Mariano Gros, 1/7/1786. Catálogo nº 115
AHCB Pasantías V, 233r. Joseph Tamborini, 12/8/1786. Catálogo nº 116
AHCB Pasantías V, 242r. Joan Xuriguer, 28/6/1787. Catálogo nº 122
AHCB Pasantías V, 249r. Joan Anton Montells, 28/12/1787. Catálogo nº 127
AHCB Pasantías V, 255r. Raymundo Galano, 1789. Catálogo nº 132
AHCB Pasantías V, 256r. Francisco Pujol y Massas, 27/6/1789. Catálogo nº 133
AHCB Pasantías V, 257r. Francisco Sors , 7/8/1789. Catálogo nº 134
AHCB Pasantías V, 261r. Llución Viñoles, 23/12/1789. Catálogo nº 138
AHCB Pasantías V, 274r. Antón Armanteras y Casta, 11/8/1792. Catálogo nº 147
AHCB Pasantías V, 293r. Joseph Coll, 13/12/1794. Catálogo nº 162
AHCB Pasantías IV, 112r. Anton Balius, 23/9/1761. Catálogo nº 204
AHCB Pasantías IV, 114r. Joseph Vila, 28/1/1762. Catálogo nº 205
AHCB Pasantías IV, 126r. Joseph Ballaste, 28/4/1766. Catálogo nº 216
AHCB Pasantías IV, 127r. Pere Serra de Senfermi, 4/7/1766. Catálogo nº 217

especialmente cultivado en Valencia, mientras que en las pasantías catalanas son relativamente escasas. En el caso de las rosillas se invierte la prevalencia, de modo que es la rosilla simple el tipo de anillo más frecuente en Barcelona y sus pueblos a la vez que en Valencia aparecen apenas seis ejemplares. En otras colecciones también recogen algunos ejemplares de rosilla simple. Por ejemplo, en el Segundo Libro de Oro de Sevilla aparece un ejemplar de rosilla de una orla. Recordemos que el libro sevillano era un libro de modelos para exámenes, no los propios exámenes como ocurre en Barcelona y Valencia, así que tendría su influencia aunque es difícil cuantificar. Por otra parte, el catálogo de joyas de la reina María Amalia de Sajonia, que como hemos visto en otros capítulos, tenía gustos muy definidos en cuanto a las joyas y a veces parecen joyas casi repetidas, presenta nueve de estas rosillas. En uno de los dibujos[29] aparecen dieciséis sortijas (Catálogo nº 507) que en muchos casos integraban los aderezos, puesto que repiten la misma combinación de gemas. Así se hallan una rosilla circular con una gema central coloreada de verde azulado pálido con orla de diamantes,

---

AHCB Pasantías IV, 128r. Joseph Folch, 26/5/1767. Catálogo nº 218
AHCB Pasantías IV, 129r. Miguel Ramón, 2/6/1767. Catálogo nº 219
AHCB Pasantías IV, 130r. Anton Durán, 12/6/1767. Catálogo nº 220
AHCB Pasantías IV, 134r. Joseph Font, 7/6/1768. Catálogo nº 224
AHCB Pasantías IV, 137r. Pere Montells y Prat, 23/10/1768. Catálogo nº 226
AHCB Pasantías IV, 138r. Anton Claret, 9/1/1769. Catálogo nº 227
AHCB Pasantías IV, 145r. Francisco Ferrando, 10/11/1770. Catálogo nº 232
AHCB Pasantías IV, 147r. Anton Artigous, 9/3/1772. Catálogo nº 234
AHCB Pasantías IV, 152r. Domingo Busquets y Ducet, 29/3/1773. Catálogo nº 239
AHCB Pasantías IV, 158r. Ignasi Sayol, -/12/1775. Catálogo nº 242
AHCB Pasantías IV, 160r. Sagimón Muntadas, 9/1/1777. Catálogo nº 244
AHCB Pasantías IV, 161r. Salvador Xofle y Aulet, 12/2/1777. Catálogo nº 245
AHCB Pasantías IV, 163r. Joseph Colome, 31/5/1777. Catálogo nº 246
AHCB Pasantías IV, 170r. Joan Reus, 15/1/1780. Catálogo nº 252
AHCB Pasantías IV, 176r. Joan Txorres, 16/5/1782. Catálogo nº 257
AHCB Pasantías IV, 177r. Salvador Capellas, 24/11/1782. Catálogo nº 258
AHCB Pasantías IV, 189r. Ramón Pianet, 7/4/1787. Catálogo nº 270
AHCB Pasantías IV, 191r. Magí Mascaró, 17/8/1787. Catálogo nº 271
AHCB Pasantías IV, 194r. Agustí Díes, 13/10/1788. Catálogo nº 273
AHCB Pasantías IV, 195r. Francisco Valls, 24/1/1789. Catálogo nº 274
AHCB Pasantías IV, 197r. Joseph Mas, 14/2/1789. Catálogo nº 276
AHCB Pasantías IV, 198r. Joan Arxer, 5/3/1789. Catálogo nº 277
AHCB Pasantías IV, 200r. Joseph Ferres, 24/11/1789. Catálogo nº 279
AHCB Pasantías IV, 201r. Pau Anton Fontanet, 31/3/1790. Catálogo nº 280
AHCB Pasantías IV, 207r. Pere Joan Columbrans, 11/2/1795. Catálogo nº 286
AGAS 2º Libro Oro, 15. Juan de Abila, 1754. Catálogo nº 469
AHMV Plateros. Caja 15 Libro Dibujos, f. 373v. Agustí Cros, 7/12/1751. Catálogo nº 305
AHMV Plateros. Caja 17 Libro Dibujos, f. 11. Joan Baptista Vicente, 24/11/1755. Catálogo nº 328
AHMV Plateros. Caja 17 Libro Dibujos, f. 13v. Lluís Vicente el menor, 13/6/1756. Catálogo nº 332
AHMV Plateros. Caja 17 Libro Dibujos, f. 20. Pere Pasqual, 8/4/1760. Catálogo nº 338
AHMV Plateros. Caja 17 Libro Dibujos, f. 24.Joan Bosque, 3/12/1761. Catálogo nº 339
AHMV Plateros. Caja 17 Libro Dibujos, f. 68.Rafael Ricart, 27/8/1772. Catálogo nº 379
RB II-1055, N-XVIII (10 ejemplares). Anónimo, 1737-1759. Catálogo nº 507

[29] RB. II-1055, N-XVIII



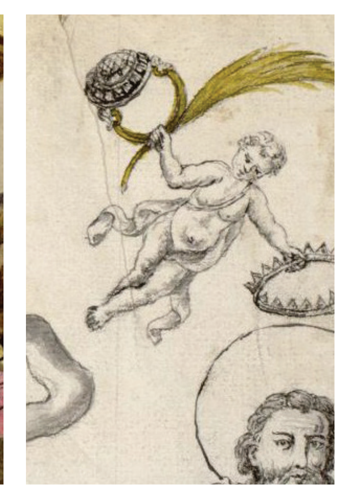


Fig. 11
a) Pasantía de Francisco Tamburini y Taiña. 1759. Libro V de Pasantías, Fol. 34r. AHCB
b) Pasantía de Antón Subirachs. 18/XII/1760. Libro V de Pasantías, Fol. 41r. AHCB
c) Pasantía de Joan Vidal. 12/XI/1768. Libro V de Pasantías, Fol. 91r. AHCB

una rosilla de topacios amarillos, tres rosillas de rubí con orla de diamantes, una rosilla de rubí con orla de esmeraldas, dos rosillas de diamantes, y, finalmente, otra rosilla de topacio con orla de diamantes. En los casos en los que los diseños se repiten a pares de debe a que se colocaban uno en cada mano. Existen otros diseños que se verán entre el Tipo I, por ser originales diseños de los que no han aparecido otros similares.

Se ha observado el color de las piedras preciosas y se puede comprobar que si todas las gemas de la rosilla son del mismo color también lo son del mismo tamaño. En cambio, si la gema central es de color, también es de mayor tamaño que las gemas de la orla que, además, suelen ser diamantes. A partir de la década de los ochenta en las rosillas catalanas se empieza a innovar con la inclusión de gemas centrales con tallas distintas de la clásica talla rosa, de forma que empezamos a encontrar gemas de tallas cuadradas (esmeralda y cojín) así como de talla ovalada. También a partir de la misma década de los ochenta se aprecia que la rosilla tiende al ganar altura en el centro, asemejándose así a una media naranja en una vista lateral.

En cuanto a la orla se observa que siempre está compuesta por un número par de gemas. Desde mediados del siglo en adelante suelen ser seis u ocho gemas las que integran la orla. En las dos últimas décadas del siglo las gemas de la orla se multiplican llagando a las diez o doce para abarcar la gema central –dado que, como hemos dicho, esta piedra central irá ganando tamaño–. Estas conclusiones comparativas pueden ser bastante útiles a la hora de datar un anillo del tipo rosilla.

La observación del aro y los hombros se traduce en algunas conclusiones. En primer lugar el aro se suele decorar con motivos vegetales o sogueados desde la mitad del siglo hasta muy al comienzo de la década de los setenta. A partir de ese momento el brazo (o aro) es liso.

Por su parte los hombros son bastante desarrollados y con forma triangular. Muchas veces están decorados con relieves de aspecto vegetal abstracto, o con volutas, y en ocasiones se mantienen lisos. Conforme la rosilla va evolucionando hacia gemas centrales de mayor tamaño y realce, los hombros desaparecen y el brazo se une al chatón por el revés del mismo.



Fig. 12.
Pasantía de Pau Tarradas. 2/I/1768
Libro V de Pasantías, Fol. 84r. AHCB

Estas observaciones son válidas para las tres colecciones de dibujos para las que existen fechas exactas, es decir, Barcelona Valencia y Sevilla, pues en todas parece respetarse los mismos criterios. En cambio las rosillas de la reina María Amalia de Sajonia no pueden orientarnos con tanto detalle en la datación más allá de poder confirmas que existe rosillas en las que la gema central no solo puede ser de talla rosa o circular, sino que se admiten gran variedad de tallas (ovaladas, cuadradas) y, por ende, de piedras preciosas.

TIPO B2. ANILLO CON ROSILLA ORLA SENCILLA EN CHATÓN OVALADO

Como se ha explicado, el anillo con un chatón en forma de rosilla simple (de una sola orla) circular evoluciona a partir de la década de los ochenta incluyendo en el centro una gema de talla ovalada o cada vez de mayor tamaño o con más realce. Esta evolución posiblemente se dio por influencia de la aparición de la rosilla ovalada (Fig. 12).

El primer dibujo que encontramos con una rosilla ovalada está datado de 1754, en un examen de Marcos Yoldi[30] (Catálogo nº 446). Este examen presenta un anillo en plano y alzado de complicada interpretación puesto que ambas representaciones parecen un tanto contradictorias. La representación en alzado parece un cintillo, pero en plano es claramente una rosilla en un chatón ovalado, con la gema central de mayor tamaño que las circundantes. Las piedras, de talla rosa, se montan en clavos dejando casi toda la gema a aire y bastante separadas unas de otras por lo que el resultado extraía todas las posibilidades en la reflexión de la luz y de debía ser muy brillante. El arranque de los brazos también está decorado de forma muy delicada. Es un diseño muy innovador en dos aspectos. En primer lugar, destaca como proyecto. En este sentido es sin lugar a dudas el mejor de diseños que se realizaron, de los pocos que presenta una visión arquitectónica de la pieza. Pero también estética y creativamente es el más innovador si tenemos en cuenta que –dejando a un lado otra rosilla ovalada diseñada en Pamplona por Isidro de la Cruz de 1761– no veremos un diseño de rosilla ovalada hasta nada menos que 1765, en Barcelona. Este diseño de Marcos Yoldi debe entenderse como un hito muy notable dentro del diseño de la segunda mitad del XVIII.

---

[30]AHMP. Libro de Exámenes. Dibujo nº 60, por Marcos Ángel de Yoldi. 2/ XII/1754.

No será hasta 1761 en Pamplona y, quizá más interesante, en 1765 en Barcelona cuando vuelvan a aparecer rosillas ovaladas con el examen de Isidro la Cruz[31] (Catálogo nº 447). Se trata de una sortija de oro representada de manera que muestra el chatón o frente de la pieza. Es una rosilla alargada, con gema central de mayor tamaño que las ocho circundantes. Las piedras, facetadas y de color azul, se montan entre clavos, dejando casi toda la gema a aire. En lo bordes del chatón se observan minúsculas *ces*. El arranque de los brazos también está decorado de forma muy delicada de *ces* y rombos.

La primera rosilla ovalada de Barcelona es obra de Joseph Mas[32] (Catálogo nº 14), quien realizó un anillo con chatón ovalado con pedrería engastada en forma de rosilla aparentemente en boquillas cerradas. Las gemas está muy separadas unas de otras, siendo la central una piedra de talla oval y cuadradas las de la orla –posiblemente esmeraldas–.

A partir de aquí el diseño debió popularizarse dado que se repite con mucha frecuencia[33] en ambos libros

[31] AHMP. Libro de Exámenes. Dibujo nº 69, por Isidro la Cruz. 3/IX/1761.
[32] AHMB. Sección Plateros. Pasantías V. Fol. 71r, por Joseph Mas. 16/6/1765.
[33] Anillos del Tipo B2: anillo con rosilla de orla sencilla en chatón ovalado.
AHCB Pasantías V, 84r. Pau Tarradas, 2/I/1768. Fig. 12.
AHCB Pasantías V, 95r. Agustín Casas y Tramulles, 16/VI/1769. Catálogo nº 23.
AHCB Pasantías V, 71r. Joseph Mas, 26/VI/1765. Catálogo nº 14.
AHCB Pasantías V, 119r. Pau Lluch, 15/II/1772. Catálogo nº 38.
AHCB Pasantías V, 124r. Joseph Campmany, 15/VIII/1772. Catálogo nº 41.
AHCB Pasantías V, 128r. Tomás Durán, 30/XI/1772. Catálogo nº 45.
AHCB Pasantías V, 132r. Joseph Ros, 6/IV/1773. Catálogo nº 48.
AHCB Pasantías V, 134r. Felipe Neri Clará y Puyol, 6/IV1773. Catálogo nº 49.
AHCB Pasantías V, 150r. Visens Casals y Cata, 2/X/1774. Catálogo nº 61.
AHCB Pasantías V, 164r. Anastasi Lleopart, 19/VI/1777. Catálogo nº 70.
AHCB Pasantías V, 166r. Salvador Coll, 1777. Catálogo nº 72.
AHCB Pasantías V, 172r. Anton Ortells (¿Otello?), 9/XI/1778. Catálogo nº 78.
AHCB Pasantías V, 173r. Anton Casadevall, 18/XII/1778. Catálogo nº 79.
AHCB Pasantías V, 174r. Felix Osona, 1779, abril 22. Catálogo nº 80.
AHCB Pasantías V, 181r. Salvador Capmany, 28/X/1780. Catálogo nº 84.
AHCB Pasantías V, 185r. Magi Tagell, 12/VI/1781. Catálogo nº 86.
AHCB Pasantías V, 194r. Frances Turquet, 6/VI/1782. Catálogo nº 92.
AHCB Pasantías V, 199r. Juan Anton Fraquet, 2/V/1783. Catálogo nº 94.
AHCB Pasantías V, 202r. Miguel Ortells, /VIII/1783. Catálogo nº 95.
AHCB Pasantías V, 206r. Anton Ginabreda y Devesa, 13/IX/1784. Catálogo nº 90.
AHCB Pasantías V, 207r. Llucià Gallisa y Ponsernauc, 26/I/1784. Catálogo nº 99.
AHCB Pasantías V, 246r. Pau Abat y Salavert, 13/XI/1787. Catálogo nº 125.
AHCB Pasantías V, 212r. Miquel Vila, 17/VI/1784. Catálogo nº 103.
AHCB Pasantías V, 213r. Jaume Costa y Salval, 26/VI/1784. Catálogo nº 104.
AHCB Pasantías V, 214r. Domingo Armenteros y Costa, 10/VIII/1784. Catálogo nº 105.
AHCB Pasantías V, 218r. Joseph Ginabreda y Cot, 11/XII/1784. Catálogo nº 107.
AHCB Pasantías V, 225r. Josep Oms, 3/VIII/1785. Catálogo nº 112.
AHCB Pasantías V, 236r. Joseph Estella y Negra, 18/XII/1786. Catálogo nº 119.
AHCB Pasantías V, 270r. Juan Antonio Alemany, 3/I/1792. Catálogo nº 145.

de Pasantías de la época, el de la ciudad de Barcelona (Libro V) y el de los pueblos de la región (Libro IV). Los primeros ejemplares presentan el brazo o los hombros con decoración en relieve. Llegados a la segunda mitad de la década de los setenta tiende a desaparecer y a afinarse el aro. A partir de la década de los ochenta se introduce el color especialmente en las gemas en el centro. No sólo varían los colores sino que cada vez la central es de mayor desarrollo, paralelamente a lo que ocurría con las rosillas circulares de una orla, la B1, analizadas anteriormente.

AHCB Pasantías V, 272r. Salvador Sala y Villa, 26/VI/1792. Catálogo nº 146.
AHCB Pasantías V, 277r. Mateu Serdá y Mata, 15/XII/1792. Catálogo nº 150.
AHCB Pasantías V, 283r. Pau Molins, 25/X/1793. Catálogo nº 154.
AHCB Pasantías V, 289r. Vicens Cruells y Guardia, 18/X/1794. Catálogo nº 159.
AHCB Pasantías V, 292r. Francisco Camprodon y Blas, -/XI/1794. Catálogo nº 161.
AHCB Pasantías V, 308r. Narcís Prats y Saladrigas (?), 30/XII/1796. Catálogo nº 174.
AHCB Pasantías V, 311r. Francisco Sardá, 9/IX/1797. Catálogo nº 176.
AHCB Pasantías V, 312r. Salvador Paraladas, 9/IX/1797. Catálogo nº 177.
AHCB Pasantías V, 325r. Joseph Durán y Orriols, 17/IV/1799. Catálogo nº 183.
AHCB Pasantías V, 327r. Pau Martín Carbonell, 7/XII/1799. Catálogo nº 185.
AHCB Pasantías IV, 133r. Joan Anton Carbonell, 13/IV/1768. Catálogo nº 223.
AHCB Pasantías IV, 150r. Ramón Farre y Trías, 21/I/1773. Catálogo nº 237.
AHCB Pasantías IV, 172r. Pau Sunyol, 9/V/1780. Catálogo nº 254.
AHCB Pasantías IV, 178r. Mariano Terricabres, 13/XII/1782. Catálogo nº 259.
AHCB Pasantías IV, 179r. Thomas Prats, 1783. Catálogo nº 260.
AHCB Pasantías IV, 180r. Francisco Camó, 16/VIII/1783. Catálogo nº 261.
AHCB Pasantías IV, 181r. Pau Bonifaz, 6/XII/1783. Catálogo nº 262.
AHCB Pasantías IV, 184r.Geroni Carbonell, 10/XI1784. Catálogo nº 265.
AHCB Pasantías IV, 186r. Manel Marty, 22/V/1786. Catálogo nº 267.
AHCB Pasantías IV, 187r. Visens Vila, 6/IX/1786. Catálogo nº 268.
AHCB Pasantías IV, 188r. Francisco Bigans, 6/III/1787. Catálogo nº 269.
AHCB Pasantías IV, 192r. Joan Molet, 19/XI/1787. Catálogo nº 272.
AHCB Pasantías IV, 199r. Joseph Tomás, 16/IV/1789. Catálogo nº 278.
AHCB Pasantías IV, 202r. Felix Sauzeu y Seeret, 22/XI71791. Catálogo nº 281.
AHCB Pasantías IV, 203r. Francisco Romeu i Aloy, 28/IX/1792. Catálogo nº 282.
AHCB Pasantías IV, 205r. Pere Illa, 16/III/1793. Catálogo nº 284.
AHCB Pasantías IV, 206r. Carlos Morera, 14/III/1794. Catálogo nº 285.
AHCB Pasantías IV, 210r. Francisco Agillar, 19/V/1796. Catálogo nº 289.
AHCB Pasantías IV, 165r. Felipe Lago y Raventós, 11/II/1779. Catálogo nº 247.
AHCB Pasantías IV, 212r. Francisco Onyata, 1796. Catálogo nº 290.
AHCB Pasantías IV, 216r. Jaume Vidal, 14/XI/1797. Catálogo nº 294.
AHCB Pasantías IV, 218r. Francisco Sastres, 29/III/1799. Catálogo nº 296.
AHCB Pasantías IV, 221r. Joseph Francisco Raventós y Batlle, 2/IX/1800. Catálogo nº 299.
AHCB Pasantías IV, 222r. Anton Sol, 5/X/1800. Catálogo nº 300.
AHMP. Libro Exámenes, 60. Marcos Ángel de Yoldi, 2/XII/1754. Catálogo nº 446.
AHMP. Libro Exámenes, 69. Isidro la Cruz, 3/XI/1761. Catálogo nº 447.
AHMP. Libro Exámenes, 74. Pedro de Indave, 27/X/1766. Catálogo nº 448.
AHMV. Plateros. Caja 17 Libro Dibujos, f. 112v. Ramon Vilar menor, 8/I/1785. Catálogo nº 420.







Fig. 13.
Pasantía de Jaume Mora. 8/I/1759 Libro V de Pasantías, Fol. 33r. AHCB

Fig. 14.
Pasantía de Francisco Martorell y Canals, 21/XII/1763. Libro V de Pasantías, Fol. 62r. AHCB

Fig. 15.
Pasantía de Francisco Gelabert y Balart. 2/XII/1761. Libro V de Pasantías, Fol. 47r. AHCB

En Valencia este tipo de rosilla de una sola orla en un chatón ovalado no tuvo ningún arraigo a juzgar por los diseños que se presentaron en los exámenes gremiales en los que tan solo aparece una ejemplar[34]. En otras zonas de España desconocemos la repercusión de esta moda debido a que los documentos presentan manifiestas limitaciones: la gran colección de joyas la reina Maria Amalia de Sajonia –cuyo catálogo con dibujos es en sí una joya– alcanza hasta 1760. Tras los diseños de Albini en 1745 tan ricos y versátiles no parece que haya más prontuarios de modelos que hayan llegado hasta nosotros. Por otro lado los exámenes de Granada son escasos (un solo diseño de anillo) y de fechas limitadas (entre 1735-1746) y el Segundo Libro de Oro de Sevilla data de 1754. Es evidente que aunque contamos con una rica cantidad y variedad documental a veces querríamos disponer de más datos y de más dibujos.

TIPO B3. ANILLO CON ROSILLA CON APARIENCIA DE FLOR

A partir de la década de los sesenta en Barcelona empieza a darse un tipo de anillo con un chatón que reproduce una flor con gran naturalismo. Es una versión realista de la rosilla por eso la incluimos aquí.

El primer ejemplar se halla en Valencia en el año 1754, obra de Nicolau Arroyo[35], con una *sortija que tiene forma de flor de ocho pétalos y aro más ancho en la mitad superior. Es dibujo de calidad discreta. El platero fuerza la perspectiva al inclinar el engaste hacia el espectador. Sin embargo, consigue transmitir cierta naturalidad en las hojas, algunas ligeramente dobladas en los extremos. Labrada mediante el fundido, cincelado y embutido. Las sortijas de una sola flor tienen una vigencia cronológica de 1657 a 1795 en los Libros de Dibujos. La mayoría son modelos diferentes y de frecuencia muy variada. La Escribanía, al referir el examen de Nicolau Arroyo, no menciona la obra maestra, por lo que desconocemos el material y las piedras que la enriquecen*, según palabras de Cots[36].

---

[34] Tan solo una sortija de este tipo que hemos llamado B2 en AHMV Plateros. Caja 17, Libro de Dibujos. 1508-1752, f. 112v. Por Ramon Vilar menor, 1785, enero, 8. Catálogo nº 420.
[35] AHMV Plateros. Caja 17. Libro de Dibujos. 1752-1882. f. 8. Nicolau Arroyo 16-XII-1754. Catálogo nº 322.
[36] COTS MORATÓ, Francisco: *El examen de maestría*… op. cit. Catálogo.

Al observar las piezas que integran esta variedad de rosilla se comprueba que se incluyen gemas de diversos colores como es el caso de los exámenes de Antón Massiques (Catálogo nº 46) o de Joseph Props y Gelabert (Catálogo nº 236), y que por ello sería conveniente clasificarlo como *giardinetti*. La razón para hacer una diferenciación es que en este tipo de anillo clasificado como B3, el chatón es una sola flor, sin ramas ni hojuelas u otros elementos vegetales y que a simple vista nos recuerda a la rosilla (Figs. 13, 14 y 15), con una gema en el centro y un número variable de gemas a su alrededor (no necesariamente número pares, como ocurre con las rosillas), y en los que la presencia de color parece optativa. Los clasificados como *giardinetti* varían mucho de esta forma de chatón como se verá en breve.

Aún así este tipo de sortija es algo limitada en su producción, contándose tan solo diecisiete ejemplares, todos catalanes excepto dos de Valencia[37].

Como en otro tipo de anillos aparece algún ejemplar con hombros triangulares[38], algún aro con relieve[39], engastes en granos[40] y, como es habitual, distintos tipos de representación en función del estilo de dibujo de cada artista. Es decir, se observa que algunos dibujos tienden a ser más bien técnicos –con la inclusión de puntos que representa los granos del engaste como hemos visto–, otros esquemáticos[41] y otros muy bonitos

---

[37] Anillo con flor en el chatón, tipo B3:
AHMV. Plateros. Caja 17, Libro Dibujos, f. 8 (1754). Nicolau Arroyo, Catálogo nº 322.
AHCB. Pasantías V, 33r (1759). Jaume Mora y Guilla, Fig. 13.
AHCB. Pasantías V, 62r (1763). Francisco Martorell y Canals, Fig. 14.
AHCB. Pasantías V, 77r (1767). Joseph Oliver, Catálogo nº 19.
AHCB. Pasantías V, 47r (1761). Francisco Gelabert y Balart, Fig. 15.
AHCB. Pasantías V, 117r (1771). Joan Ferrer y Font, Catálogo nº 36.
AHCB. Pasantías V, 129r (1772). Anton Massiques, Catálogo nº 46.
AHCB. Pasantías V, 138r (1773). Pau Manises Puyol, Catálogo nº 53.
AHCB. Pasantías V, 175r (1778). Joseph Prats y Fuxart, Catálogo nº 81.
AHCB. Pasantías V, 209r (1784). Francisco Gros y Rovira, Catálogo nº 101.
AHCB. Pasantías V, 211r (1784). Muntells y Sardá, Catálogo nº 102.
AHCB. Pasantías IV, 138r (1769). Anton Claret, Catálogo nº 227.
AHCB. Pasantías IV, 175r (1782). Llucià Mas y Mir, Catálogo nº 256.
AHCB. Pasantías IV, 177r (1782). Salvador Capellas, Catálogo nº 258.
AHCB. Pasantías IV, 196r (1789). Ramón Sebates, Catálogo nº 275.
AHMV Plateros. Caja 17, Libro Dibujos, f. 140 (1792). Jeroni Franco, Catálogo nº 435
AHCB. Pasantías IV, 207r (1795). Pere Joan Columbrans, Catálogo nº 286.
AHCB. Pasantías IV, 149r (1773). Joseph Props y Gelabert Catálogo nº 236
AHCB. Pasantías IV, 168r, (1779). Antón Vinyas Catálogo nº 250
AHCB. Pasantías IV, 175r (1782). Llucià Mas y Mir, Catálogo nº 256

[38] AHCB, Pasantías V, fol 47r., por Francisco Gelabert y Balart. 2/XII/1761. Fig. 15.

[39] AHCB, Pasantías V, fol 77r., por Joseph Oliver. 19/I/1767. Catálogo nº 19.

[40] AHCB, Pasantías V, fol 175r., por Joseph Prats y Fuxart. 31/XII/1778. Catálogo nº 81.

[41] AHMV. Plateros. Caja 17. Libros de dibujos, fol. 8. Nicolau Arroyo, Catálogo nº 322.

y cuidados, sin detalles técnicos, y con la representación artística de una flor[42]. Es decir, comparte muchas de las características que ya se han comentado en otro tipo de anillos de la misma época.

TIPO B4. ANILLO CON ROSILLA DOBLE: CHATÓN DE ORLA DOBLE O TRIPLE

Las sortijas con un chatón en forma de rosilla, esto es, con una piedra preciosa en el centro y que se encuentra circundada por una orla de gemas –que se corresponde con el tipo B1– van evolucionando en dos sentidos: de un lado hacia su alargamiento. Esta deformación de la rosilla deriva en grandes chatones ovaladas que, a su vez, terminan derivando en los diseños *marquisse o navette* (el que más adelante se clasifican como Tipo H1). De otra parte, la rosilla evoluciona de manera natural en la multiplicación de las orlas. En España, por una clara influencia de la joyería inglesa y francesa, este tipo de rosilla de orla doble o triple también se dio. Es el que tratamos aquí como Tipo B4.

Este tipo de anillo tiene como inicio, según nuestra referencia documental, en España el examen de Fernando Olivó en 1771. A partir de este diseño se vuelve a repetir otras dieciséis veces más en las Pasantías, siendo esta la lista completa de los autores que presentan este tipo de anillos[43]: Fernando Olivó, Altet y Sampere, Francisco Pascual, Magí Ginabreda y Cot, Vicens Sors, Anton Tintore, Jesús Francisco Cómez, Felipe Sala, Joseph Puig Urigue, Albert Ros, Joseph Venech, Joseph Piqué Pons y Arenas, Joseph Vidal y Garrabau, Martí Prat, Pera Serrabardina, Jauma Xala Peira y Cirera, Anton Basil y Josep Vilar.

---

[42] AHCB, Pasantías V, fol 47r., por Francisco Gelabert y Balart. 2/XII/1761. Fig. 15.
[43] Anillo Tipo B4: Anillo con rosilla doble, chatón de orla doble o triple
AHCB Pasantías V, 113r. Fernando Olivó (1771), Catálogo nº 34
AHCB Pasantías V, 139r. Altet y Sampere (1773), Catálogo nº 54
AHCB Pasantías V, 140r. Francisco Pascual (1773), Catálogo nº 55
AHCB Pasantías V, 176r. Magí Ginabreda y Cot (1780), Catálogo nº 82
AHCB Pasantías V, 245r. Vicens Sors (1787), Catálogo nº 124
AHCB Pasantías V, 208r. Anton Tintore (1784), Catálogo nº 100
AHCB Pasantías V, 221r. Jesus Francisco Cómez (1784), Catálogo nº 109
AHCB Pasantías V, 222r. Felipe Sala (1785), Catálogo nº 110
AHCB Pasantías V, 238r. Joseph Puig Urigue (1787), Catálogo nº 120
AHCB Pasantías V, 260r. Albert Ros (1789), Catálogo nº 137
AHCB Pasantías V, 279r. Joseph Venech (1792), Catálogo nº 152
AHCB Pasantías V, 287r. Joseph Piqué Pons y Arenas (1794), Catálogo nº 157
AHCB Pasantías V, 295r. Joseph Vidal y Garrabau (1795), Catálogo nº 164
AHCB Pasantías V, 326r. Martí Prat (1799), Catálogo nº 184
AHCB Pasantías IV, 148r. Pera Serrabardina (1772), Catálogo nº 235),
AHCB Pasantías IV, 151r. Jauma Xala Peira y Cirera (1773), Catálogo nº 238
AHCB Pasantías IV, 154r. Anton Basil (1774), Catálogo nº 241
AHMV. Plateros. Caja 17 Libro de Dibujos, f. 102v. Josep Vilar (1781), Catálogo nº 411

El segundo aspirante que se examinó con un anillo de rosilla doble fue Pera Serrabardina, procedente de un pueblo de la provincia. Esto nos lleva a pensar que las platerías de los pueblos no estaban en absoluto "atrasadas" respecto a las novedades de la capital, como primera observación.

Por lo demás, no hay una preferencia por la orla doble o triple dado que encontramos diez diseños de doble orla, y siete de orla triple. Este tipo de diseños se correspondería con la apariencia de un ejemplar que se conserva en la de Colección Lázaro Galdiano[44]. En ocasiones los hombros se decoran con *ces*[45] y el brazo tiende a dejarse liso. Se observa que una primacía de las rosillas en chatones ovalados aunque hay alguna excepción de perfil circular como el bellísimo diseño del examen de Martí Prat[46], con una perla en el centro y dos o tres orlas de perlas del mismo calibre a su alrededor.

Por otra parte, el hecho de que tan solo aparezcan este tipo de anillos en las Pasantías hay que relacionarlo con la decadencia de la institución gremial. Recordemos que si bien no se eliminan los gremios hasta 1813 éstos estaban en decadencia, prueba de ellos es que tan sólo se pervivían en Sevilla y Barcelona. Como se ha venido afirmando durante todo el estudio, el hecho de que se conserve documentalmente pocos ejemplares no quiere decir que la difusión del diseño fuera escasa.

CINTILLOS

A grandes rasgos, este tipo de anillo con gemas engastadas en banda estuvo *en uso desde la segunda mitad del siglo XVII, aunque es España no se constata su existencia antes del primer cuarto de la centuria siguiente, permaneciendo después hasta mediados del XIX*[47]. Aranda Huete[48] cita la presencia de este tipo de sortijas a partir de la década de 1720 en las Pasantías catalanas. En esta época se presenta esmaltado en blanco y pintado en negro. A partir de la década de los veinte empieza a desaparecer el esmalte y se deja el metal visto, a la vez que aparecen nuevos modelos con una piedra central y dos piedras más pequeñas en los hombros. El revés del chatón tiene una decoración gallonada y sin esmalte. En el Tercer Libro de Pasantías aparecen varios de estos cintillos que abarcan desde el año 1721 (por Viseus Lloguena) a 1741 (de Francisco Massiques). Otro ejemplar aparece en el Libro de Exámenes de Granada, realizados por Juan Luengo[49] (1736, Fig. 16), que presenta aro liso

---

[44] ARBETETA MIRA, Letizia: *El arte de la joyería en la Colección Lázaro Galdiano*. Segovia: Fundación Lázaro Galdiano-Caja Segovia, Obra Social y Cultural, 2003, Catálogo, nº 194 y pp. 226-227.
[45] AHCB, Pasantías V, fol 151r., por Jauma Xala Peira y Cirera. 1773.
[46] AHCB Pasantías V, 326r. Martí Prat (11/ 11/1799). Catálogo nº 184.
Una rosilla de perlas de orla triple en chatón redondo. La perla central y la primera orla son del mismo calibre, las siguientes decrecientes.
[47] PÉREZ GRANDE, Margarita: "Dibujos de examen de plateros de la ciudad de Granada", *Goya*, nº 313-314. 2006, p. 267.
[48] ARANDA HUETE, Amelia: *La joyería en la Corte*… op. cit., pp. 433-434.
[49] PÉREZ GRANDE, Margarita: "Dibujos de examen… op. cit., p. 266-267.



Fig. 16.
Examen de maestría de Juan Luengo. 1736.
Col. Privada. Libro de Exámenes de Granada.
Fol. 4r

y tres engastes de piedras aparentemente cortados en tabla. El central es un engaste cuadrado de relieve troncopiramidal, labrado con ces y grafilados, mientras que los laterales presentan la silueta de un tulipán, en un nivel por debajo del engaste central.

En el Segundo Libro de Exámenes de Plateros de Sevilla aparece uno con piedra central y dos más pequeñas en los hombros. Este dato es interesante dado que este libro data de 1754 y estuvo vigente hasta 1837 -año de la disolución del gremio y la incautación de sus bienes-, por lo que este tipo de sortijas es difícil de fechar: como hemos visto este tipo de anillo no sólo aparece desde los veinte sino que su producción se extiende hasta finales del XVIII, e incluso el XIX. Por otro lado, se realizan durante el mismo periodo al que nos hemos referido, sortijas con tres piedras. Poseen la peculiaridad de que la gema central es de un color distinto a las laterales.

TIPO D1. ANILLO CINTILLO DE TRES PIEDRAS ALINEADAS Y EN DISTINTOS ENGASTES O TRESILLO

Los anillos del tipo tresillo se caracterizan por la colocación de tres piedras alineadas en el brazo de la pieza en distintos engastes (Fig. 17). Durante la segunda mitad del siglo XVIII se cultivó con profusión tal como demuestra los cincuenta y cuatro diseños que encontramos repartidos -en cantidad variable- entre las colecciones de Valencia, Barcelona y Sevilla[50].

[50] Anillo Tipo D1:
AHCB Pasantías V, 27. Jaume Carreras y Farriol, 13/4/1778. Véase Capítulo IV. Los dibujos Fig. 1.
AHCB Pasantías V, 120r. Anton Pla, 25/5/1772. Catálogo nº 29
AHCB Pasantías V, 184r. Anton Cata de la Torre i Comas, 27/1/1781. Fig. 17
AHCB Pasantías IV, 110r. Domingo Ruax, 16/2/1761. Catálogo nº 202
AHCB Pasantías IV, 166r. Caetano Llorens, 12/4/1779. Catálogo nº 248
AGAS 2ºLibro Oro, 9. Juan de Abila, 1754. Catálogo nº 463
AHMV Plateros. Caja 15 Libro Dibujos, f. 326v. Antoni Cros, 17/6/1752. Catálogo nº 307
AHMV Plateros. Caja 16 Libro Dibujos, f. 74. Vicent Josep Codina, 18/11/1752. Catálogo nº 309
AHMV Plateros. Caja 17 Libro Dibujos, f. 8. Joaquim Ayala, 16/12/1754. Catálogo nº 321
AHMV Plateros. Caja 17 Libro Dibujos, f. 11v. Cristòfol Pinyol, 2/12/1755. Catálogo nº 330
AHMV Plateros. Caja 17 Libro Dibujos, f. 18v. Joaquim Fuster, -/4/1760. Catálogo nº 336
AHMV Plateros. Caja 17 Libro Dibujos, f. 32v. Manuel Andres mayor, 26/11/1763. Catálogo nº 345

Afirma Cots: *Hay constancia documental de que las de tres piedras, llamadas "tresillos", son piezas de examen desde el siglo XVII. En 1629 Gaspar Banyuls aprueba con una de un diamante y dos rubíes46. Sin embargo, figuran de 1713 hasta 1816 en los dibujos valencianos. En ellas se repiten modelos que ya existían en una piedra.(…) Dentro de las sortijas con tres piedras, hay ejemplares de gran suntuosidad como los pertenecientes al Tipo C-4.5, datados en el tercer tercio del Setecientos, o modelos más sencillos como el C-4.12, del último tercio de la misma centuria. Hay uno muy original que representa la figura de un caracol. Lo traza Lluís Ferrer en 1749 y constituye el C-6. También encontramos sortijas con engaste liso. Constituyen el C-5, con una vigencia cronológica de 1752 hasta 1793*[51].

AHMV Plateros. Caja 17 Libro Dibujos, f. 93. Francesc Xavier Blasco mayor. 29/9/1764. Catálogo nº 349
AHMV Plateros. Caja 17 Libro Dibujos, f. 94. Antoni Gonzalbo, 29/8/1765. Catálogo nº 353
AHMV Plateros. Caja 17 Libro Dibujos, f. 39. Tomás Just, 29/9/1765. Catálogo nº 354
AHMV Plateros. Caja 17 Libro Dibujos, f. 45. Salvador Fuster, 31/8/1767. Catálogo nº 360
AHMV Plateros. Caja 17 Libro Dibujos, f. 99. Antoni Pinyol, 31/8/1767. Catálogo nº 363
AHMV Plateros. Caja 17 Libro Dibujos, f. 50 Vicent De Luca, 30/8/1768 Catálogo nº 365
AHMV Plateros. Caja 17 Libro Dibujos, f. 57. Josep Bort, 31/8/1769. Catálogo nº 366
AHMV Plateros. Caja 17 Libro Dibujos, f. 56. Frederic Cros mayor, 31/8/1769. Catálogo nº 368
AHMV Plateros. Caja 17 Libro Dibujos, f. 101. Doménech Pérez menor, 31/8/1769. Catálogo nº 370
AHMV Plateros. Caja 17 Libro Dibujos, f. 59. Luís de Luca, 13/9/1770. Catálogo nº 372
AHMV Plateros. Caja 17 Libro Dibujos, f. 64. Francesc Sanz menor, 8/9/1771. Catálogo nº 376
AHMV Plateros. Caja 17 Libro Dibujos, f. 73. Pasqual Broquer, 29/8/1773. Catálogo nº 380
AHMV Plateros. Caja 17 Libro Dibujos, f. 73v. Anastasi Castrillo mayor, 29/8/1773. Catálogo nº 381
AHMV Plateros. Caja 17 Libro Dibujos, f. 72v. Tadeu Chulvi, 29/8/1773. Catálogo nº 382
AHMV Plateros. Caja 17 Libro Dibujos, f. 74. Salvador Gomez, 29/8/1773. Catálogo nº 383
AHMV Plateros. Caja 17 Libro Dibujos, f. 107. Nicolás Martinez, 29/8/1773. Catálogo nº 384
AHMV Plateros. Caja 17 Libro Dibujos, f. 72. Vicente Moncholi mayor, 29/8/1773. Catálogo nº 385
AHMV Plateros. Caja 17 Libro Dibujos, f. 75. Joan Baptista Virto, 4/9/1774. Catálogo nº 391
AHMV Plateros. Caja 17 Libro Dibujos, f. 80. Francesc Andrés mayor, 6/9/1775. Catálogo nº 393
AHMV Plateros. Caja 17 Libro Dibujos, f. 85. Jaume Martí, 22/8/1776. Catálogo nº 398
AHMV Plateros. Caja 17 Libro Dibujos, f. 87v. Josep Antoni Bosque, 18/8/1777. Catálogo nº 401
AHMV Plateros. Caja 17 Libro Dibujos, f. 91. Joan Casares, 22/2/1778. Catálogo nº 403
AHMV Plateros. Caja 17 Libro Dibujos, f. 91v. Pere Cases, 22/2/1778. Catálogo nº 404
AHMV Plateros. Caja 17 Libro Dibujos, f. 93. Tadeu Navarro, 22/2/1778. Catálogo nº 406
AHMV Plateros. Caja 17 Libro Dibujos, f. 97. Joaquim Cros, 21/2/1780. Catálogo nº 408
AHMV Plateros. Caja 17 Libro Dibujos, f. 99v. Vicent Cros, 8/2/1780. Catálogo nº 409
AHMV Plateros. Caja 17 Libro Dibujos, f. 104v. Manuel Andrés menor, 28/8/1782. Catálogo nº 413
AHMV Plateros. Caja 17 Libro Dibujos, f. 106. Joan Cros, 23/1/1783. Catálogo nº 415
AHMV Plateros. Caja 17 Libro Dibujos, f. 107v. Marià Candel, 19/8/1783. Catálogo nº 416
AHMV Plateros. Caja 17 Libro Dibujos, f. 108. Joan Baptista Pallardó, 19/5/1783. Catálogo nº 477
AHMV Plateros. Caja 17 Libro Dibujos, f. 111. Vicent Broquer, 27/11/1784. Catálogo nº 419
AHMV Plateros. Caja 17 Libro Dibujos, f. 112. Pere Pasqual Vento, 18/1/1785. Catálogo nº 421
AHMV Plateros. Caja 17 Libro Dibujos, f. 113v. Miquel Bausells, 21/4/1785. Catálogo nº 422
AHMV Plateros. Caja 17 Libro Dibujos, f. 119. Josep Ferrer menor, 19/6/1787. Catálogo nº 425
AHMV Plateros. Caja 17 Libro Dibujos, f. 122. Ramon Bergon menor, 26/9/1787. Catálogo nº 427
AHMV Plateros. Caja 17 Libro Dibujos, f. 124v. Josep Sancho, 16/1/1788. Catálogo nº 432
AHMV Plateros. Caja 17 Libro Dibujos, f. 125v. Josep Roca, 28/5/1789. Catálogo nº 433
AHMV Plateros. Caja 17 Libro Dibujos, f. 144. Joaquim Gisbert, 15/2/1793. Catálogo nº 439
AHMV Plateros. Caja 17 Libro Dibujos, f. 126v. Jacint Pinyol, 15/2/1793. Catálogo nº 440

51 COTS MORATÓ, Francisco: *El examen de maestría*… op. cit. Edición digital sin paginar: II. LOS LIBROS DE DIBUJOS. 1. LOS LIBROS.2. LOS DIBUJOS. Tipologías, p. 8/30.



Fig. 17.
Pasantía de Antón Catá de la Torre i Comas.
27/I/178.
Pasantías V, fol. 184. AHCB

Este tipo de anillo, al que denominamos D1, presenta de forma general una gema central engastada en un casquillo gallonado flanqueada por dos piedras menores. En numerosas ocasiones el engaste del centro corresponde a una gema de talla circular pero en Valencia gusta también de colocar esmeraldas o topacios flaqueados por dos diamantitos[52]. Existen coloridos ejemplares con una esmeralda central flanqueada por rubíes, o amatistas y otras opciones coloristas[53]. Al igual que en los otros anillos vistos, el diseño de hombros o brazos más o menos desarrollados o decorados con relieves queda a la voluntad de cada artista. En los hombros hacen su aparición volutas u hojas bulbosas, tallos o volutas caladas o elementos similares a una caracola, mientras en los brazos se decoran con bandas diagonales, zigzags, perlados o sogueado. No hay un patrón o un criterio definido más allá de la creatividad de cada autor.

Como nota de mera curiosidad, nos gustaría hacer mención de que precisamente fue con un anillo de este tipo con el que se examinó en Valencia Josep Vicent Codina en 1752, cuyo padrino fue nada menos que Tomás Planes[54]. Por la coincidencia con el nombre del grabador de los diseños de Albini hace sospechar que no fueran dos artistas distintos sino uno solo. De ser así demostraría la cercanía de este artista grabador con los plateros valencianos y hace sospechar la posible influencia de los diseños de Albini en Valencia. Se dan además circunstancias que por

---

[52] A modo de ejemplos son, entre otros:
AHMV. Plateros. Caja 17, Libro de Dibujos, f. 111, Vicent Broquer. 27/XI/1784. Catálogo nº 419
AHMV. Plateros. Caja 17, Libro de Dibujos, f. 112, Pere Pasqual Vento. 18/I/ 1785. Catálogo nº 421
AHMV. Plateros. Caja 17, Libro de Dibujos f. 113v., Miquel Bausells. 21/IV/1785. Catálogo nº 422
AHMV. Plateros. Caja 17, Libro de Dibujos, f. 119, Josep Ferrer menor. 19/VI/1787. Catálogo nº 425
AHMV. Plateros. Caja 17, Libro de Dibujos, f. 122, Ramon Bergon menor. 26/IX/1787. Catálogo nº 427
AHMV. Plateros. Caja 17, Libro de Dibujos, f. 124v., Josep Sancho. 16/I/1788. Catálogo nº 432
AHMV. Plateros. Caja 17, Libro de Dibujos, f. 125v, Josep Roca, 1789, mayo, 28. . Catálogo nº 433

[53] Por ejemplo, entre otros:
AHMV. Plateros. Caja 17, Libro de Dibujos f. 74, Vicent Josep Codina. 18/XI/1752. Catálogo nº 309
AHMV. Plateros. Caja 17, Libro de Dibujos, f. 108. Joan Baptista Pallardó. 19/V/1783. Catálogo nº 477
AHMV. Plateros. Caja 17, Libro de Dibujos, f. 326v. Antoni Cros. 17/VI/1752. Catálogo nº 307

[54] Documentado por COTS MORATÓ, Francisco: *El examen de maestría*… op. cit., Catálogo, nº 319.
El examen es AHMV. Plateros. Caja 17, Libro de Dibujos f. 74, Vicent Josep Codina. 18/XI/1752. Catálogo nº 309

su paradoja despiertan la curiosidad aún más: mientras que en este período temporal en Valencia los aspirantes prácticamente solo se examinan con anillos, entre los grabados de Albini conservados no hay ni un solo anillo.

TIPO D2. ANILLO CINTILLO DE CINCO PIEDRAS ALINEADAS Y EN DISTINTOS ENGASTES

Este tipo de anillo es una ligera variante del anterior. Es un anillo con cinco piedras engastadas individualmente en línea con el brazo. Aunque no se han hallado referencias escritas, tradicionalmente éste se ha considerado en ciertas zonas de España un tipo de anillo masculino. Quizá ello explique por qué tan sólo se conservan dos diseños de este tipo de cintillo. Son los exámenes de Jose Cens[55] (Catálogo nº 43) y Costa y de Joan Bartolomeu[56] (Catálogo nº 390).

Cots[57] la describe como una *sortija con cinco diamantes que siguen la línea del aro. Este presenta un doble brazo: el superior sostiene los engastes laterales, todos agallonados como el central, mientras que el inferior acaba en dos "ces" bajo las monturas menores. El dibujo la reproduce incorrectamente: el aro no es redondo ni presenta una disposición simétrica de las gemas. El aspirante tampoco señala la talla de la piedra central ni las abrazaderas, marcadas como pequeños puntos. La primera sortija con las gemas en el sentido del aro surge a finales del siglo anterior –examen de Baptista Gil, de 1692–, sin embargo, no es una tipología abundante ya que sólo existen tres ejemplares en toda la serie de los Libros de Dibujos valencianos. El de Bartomeu Joan, mayor, muestra un aro diferente a los anteriores, aro que se relaciona con las sortijas del grupo B-10.7.*

OTROS TIPOS DE ANILLOS:

Vistos hasta aquí lo que compone casi el total de los diseños de anillos que integran los documentos que atañen a este estudio, quedan algunos otros tipos de anillos muy minoritarios en comparación con los solitarios y las rosillas. Si bien la contribución de los artistas de la época es muy notable y variada y por ello se incluyen todos los tipos de anillos que encontrados.

TIPO E. ANILLO CON CHATÓN EN FORMA DE CORAZÓN CON CORONA

La variedad de sortijas de asunto amoroso, bien de matrimonio o bien de compromiso, es muy extensa si la observada en un espacio geográfico, cronológico y tipológico amplio. Así, desde principios del XVIII aparecen algunas sortijas con parejas de palomas que es un evidente símbolo amoroso. Este diseño se mantuvo entrado ya el rococó, gracias a los diseños asimétricos y naturalistas del francés Maria, publicados c.1765. A finales del mismo siglo, encontramos escenas "clásicas" de ofrendas en el altar de amor, dentro de la tendencia pujante del neoclasicismo.

---

[55] AHCB Pasantías V, 126r. Jose Cens y Costa, (hijo de Andreu Cens). 2/IX/1772.
[56] AHMV. Plateros. Caja 17 Libro de Dibujos, f. 74v. Bartolomeu Joan mayor, 4/IX/1774.
[57] COTS MORATÓ, Francisco: *El examen de maestría*… op. cit., Catálogo nº 401.

En Inglaterra aparecen tipos muy interesantes y variados, sin repercusión alguna en España en la mayoría de los casos pero consideramos interesante citarlas al menos[58]. Eran habituales los anillos decorados con corazones llameantes u otros símbolos relativos a la indisolubilidad del matrimonio. Dentro de esta clasificación encontramos las de "*fede*" y las "*gimmal*". En cuanto a las primeras diremos que consiste en dos manos entrelazadas que, en sus ejemplos más tardíos, podían llevar un corazón con una gema cortada con esa forma. Muchas llevaban una inscripción sentimental, pero con la formalización del rito de entrega de anillos en el XVIII y XIX, se requería que el anillo fuera de oro. De este modo, en el interior del aro se graba la marca de contraste y desplaza la dedicatoria hacia el chatón. El modelo de sortija de "*fede*" permaneció inalterable durante más de dos siglos, ya que se conocen diseños idénticos del XVI. Las "*gimmal*"[59] son varios anillos entrelazados.

Desde fines del XVIII las alianzas matrimoniales se van haciendo más planas. En la primera mitad del XIX, en Inglaterra, se adornan los anillos con piedras preciosas formando palabras o un nombre, aunque lo común es encontrar las palabras "*regard*" o "*dearest*".

Los dibujos de anillos de asunto amoroso que incluyen las colecciones de diseños están en los Libros de Pasantías[60]. Se trata de ocho diseños que se caracterizan por presentar dos piedras preciosas, generalmente un diamante y un rubí, en engastes que frontalmente tienen forma de lágrima, de manera que entre ambas lágrimas componen un corazón (Fig. 18). El inequívoco sentido amoroso de la sortija lo completa un copete en forma de corona sobre el corazón. El empleo del diamante y el rubí no es casual, puesto que el rubí simboliza el amor y el diamante la fidelidad de los esposos.

En algunos ejemplos se añaden puntas o chispas de diamantes en las lágrimas, en torno al diamante y el rubí, como ocurre en el examen de Ramón Carreras y Cánovas (Catálogo nº 28), o en la corona superior –caso del diseño que presentó a examen Eloy Costa (Catálogo nº 40). En casi todos los casos el anillo presenta

---

58 Véase WARD, Ann: *Rings through the ages*. New York: Rizzoli, 1981.
59 Se pueden ver algunos ejemplares en PHILLIPS, Clare: *Jewelry, from Antiquity to the present*. London: Thames and Hudson, 1996, p. 122.
WARD, Ann: *Rings* op. cit., il. 207, 221 y 227.
60 Anillo Tipo E, corazon con corona:
AHCB Pasantías V 10r. Jauma Masadas y Villas, 20/3/1755. Catálogo nº 01
AHCB Pasantías V, 103r. Ramón Carreras y Cánovas, 5/3/1770. Catálogo nº 28
AHCB Pasantías V, 67r. Mariano Noguer, 17/11/1764. Fig. 18
AHCB Pasantías V, 122r. Eloy Costa, 17/6/1772. Catálogo nº 40
AHCB Pasantías V, 165r. Puigviger Pagés, 1777. Catálogo nº 71
AHCB Pasantías IV, 99r. Joseph Cors, 16/6/1756. Catálogo nº 194
AHCB Pasantías IV, 106r. Joseph Muró, 29/7/1759. Catálogo nº 199
AHCB Pasantías IV, 115r. Joseph Noguer, 3/3/1763. Catálogo nº 206



Fig. 18.
Pasantía de Mariano Noguer,
17/XI/1764
Pasantías V, 67r. AHCB

hombros triangulares con pequeños motivos decorativos y tan sólo en algunos se decora el aro. La decoración del aro es un motivo sogueado en el examen de Puigviger Pagés (Catálogo nº 71), o de una guirnalda vegetal en los exámenes del citado Ramón Carreras y Cánovas (1770) y de Joseph Noguer (Catálogo nº 206).

TIPO F. ANILLO «GIARDINETTI»

Las sortijas llamadas *giardinetti* (jardín de flores) surgen a mediados del XVIII, quizá como resultado del gusto rococó por las flores delicadas y coloristas. Desde 1745 se documentan motivos de ramo o canastillo que perviven hasta la llegada del Neoclásico. Se trata de un trabajo muy calado que recrea flores en un cesto. Se suelen emplear diamantes y otras piedras preciosas o vidrios de colores para potenciar el efecto naturalista de los pétalos y las flores. El *giardinetti* tenía sus variedades, podía aparecer con una especie de cuenco con dos asas a finales del XVIII, en lugar del cesto. Por extensión, se ha llamado *giardinetti* a otros trabajos que no representan flores, pero sí usan pequeñas piedras y un chatón calado. En España se designo esta técnica *ensaladilla*. Se piensa que sean de origen italiano. Su función parece que era la de asegurar la alianza, evitando su pérdida. En el presente trabajo se ha designado a este tipo de sortijas con flores en el chatón *giardinetti* por reproducir flores de forma inequívoca y porque el término es atractivo y representativo.

Se encuentran treinta y dos diseños de sortijas con flores en el chatón, la mayoría se realizaron en el gremio valenciano, aunque se encuentran otros tres ejemplares en Barcelona y uno más en Sevilla[61]. El ejemplar

[61] Anillos Tipo F, *giardinetti*:
AHCB Pasantías V, 99r. José Cuseras, 16/9/1769. Catálogo nº 25
AHCB Pasantías V, 50r. Felipe Marés y Puig, 22/6/1762. Catálogo nº 11
AHCB Pasantías V, 53r. Pere Inglesa, 25/9/1762. Fig. 20
AGAS 2ºLibro Oro, 4. Juan de Abila, 1754. Catálogo nº 458
AHMV Plateros.Caja 17 LibroDibujos, f. 16v. Basili Franco, 11/9/1758. Catálogo nº 335
AHMV Plateros.Caja 17 LibroDibujos, f. 23. Vicent Planes, 3/12/1761. Catálogo nº 340
AHMV Plateros.Caja 17 LibroDibujos, f. 24v. Lluís Mariá Ruiz, 3/12/1761. Catálogo nº 341
AHMV Plateros.Caja 17 LibroDibujos, f. 23v. Ramón Bergon el mayor, 3/12/ 1761. Catálogo nº 342
AHMV Plateros.Caja 17 LibroDibujos, f. 26. Bernardí Calot, 29/11/1762. Catálogo nº 343

sevillano (Catálogo nº 458) es el más antiguo, de 1754, con flores en disposición asimétrica. Poco más tarde, en 1758, Franco Basili (Catálogo nº 335) se examina en Valencia con un cesto de flores ocupando el chatón del anillo. A partir de 1761 la presencia de estas sortijas serán intermitentes pero constantes hasta 1795.

La sortija tipo se describe como un chatón calado cubierto de flores muy variadas, con sus hojuelas, ramitas y capullos. Todos los diseños son distintos pero el punto en común de todas es la asimetría con la que se disponen los diferentes elementos Así mismo es muy característico el gran colorido de sus gemas, de ahí que en ocasiones se le llama en la documentación "sortija ensaladilla" o "anillos a flores". Destaca la excepcional calidad general de los dibujos. El primer modelo que apareció sólo con flores, prescindiendo del cesto, es el diseño de Vicent Planes (Catálogo nº 340).

Cots[62] sospecha una posible filiación francesa y lo relaciona con algunos diseños semejantes en las estampas de joyas de Pouget (Fig. 19) y L. Van der Cruycen, conservadas en la Biblioteca Nacional de París y datadas en 1762 y 1770 respectivamente[63].

AHMV Plateros.Caja 17 LibroDibujos, f. 25. Pasqual Velasco menor, 29/12/1762. Catálogo nº 344
AHMV Plateros.Caja 17 LibroDibujos, f. 32v. Tadeo Gisbert, 26/11/1763. Catálogo nº 346
AHMV Plateros.Caja 17 LibroDibujos, f. 31. Manuel Peleguer, 26/11/1763. Catálogo nº 347
AHMV Plateros.Caja 17 LibroDibujos, f. 30. Joan Baptista Vinyeta, 26/11/1763. Catálogo nº 348
AHMV Plateros.Caja 17 LibroDibujos, f. 34. Vicent Colomes, 29/9/1764. Catálogo nº 350
AHMV Plateros.Caja 17 LibroDibujos, f. 33. Bru Mateu, 29/9/1764. Catálogo nº 351
AHMV Plateros.Caja 17 LibroDibujos, f. 36. Josep Zapata, -/9/1764. Catálogo nº 352
AHMV Plateros.Caja 17 LibroDibujos, f. 40. Francesc Montagut, 29/8/1765. Catálogo nº 355
AHMV Plateros.Caja 17 LibroDibujos, f. 38. Nicolau Ruiz, 29/8/1765. Catálogo nº 356
AHMV Plateros.Caja 17 LibroDibujos, f. 43. Ignasi Lopez, 27/8/1766. Catálogo nº 357
AHMV Plateros.Caja 17 LibroDibujos, f. 42. Mariá Moliner, 27/8/1766. Catálogo nº 358
AHMV Plateros.Caja 17 LibroDibujos, f. 41. Sebastià Sáez, 27/8/1766. Catálogo nº 359
AHMV Plateros.Caja 17 LibroDibujos, f. 48. Marià Gómez, 31/8/1767. Catálogo nº 361
AHMV Plateros.Caja 17 LibroDibujos, f. 54. Marià Martinez, 31/8/1769. Catálogo nº 369
AHMV Plateros.Caja 17 LibroDibujos, f. 62. Baltasar Simbor, -/9/1770. Catálogo nº 374
AHMV Plateros.Caja 17 LibroDibujos, f. 63. Pedro Alvarez de Quirós, 20/9/1770. Catálogo nº 375
AHMV Plateros.Caja 17 LibroDibujos, f. 69. Bartolomeu Fontana, 27/9/1772. Catálogo nº 378
AHMV Plateros.Caja 17 LibroDibujos, f. 76. Antonio Aparicio, 4/9/1774. Catálogo nº 386
AHMV Plateros.Caja 17 LibroDibujos, f. 82v. Josep Alemany menor, 6/9/ 1775. Catálogo nº 392
AHMV Plateros.Caja 17 LibroDibujos, f. 138. Francesc Pinyol menor, 2/10/1792. Catálogo nº 437
AHMV Plateros.Caja 17 LibroDibujos, f. 143. Salvador Simbor, 15/2/1793. Catálogo nº 441
AHMV Plateros.Caja 17 LibroDibujos, f. 146. Josep Benlloc, 2/9/1795. Catálogo nº 442
AHMV Plateros.Caja 17 LibroDibujos, f. 140. Jeroni Franco, 2/10/1792. Catálogo nº 435

[62] COTS MORATÓ, Francisco: *El examen de maestría…* op. cit., Catalogo, nº 350. Comentario al examen de Vicent Planes (doc. *1740-1772). 3-XII-1761.

[63] LANLLIER, Jean; PINI, Marie: *Five Centuries of Jewelry.* New York: Arch Cape Press, 1983, pp. 103 y 107.



Fig. 19.
Anillos. Jean-Henri Prosper Pouget, *Traité des pierres précieuses et de la manière de les employer en parure*. 1762. BNF.Gabinete de Grabados. FRBNF31141971

En el Segundo Libro de Exámenes de Sevilla también aparece un modelo de anillo con flores un tanto controvertido. Nos referimos al modelo de examen nº 4. Sanz Serrano[64] se apoya en la denominación que se da en el propio libro para afirmar que es un diseño de pulsera, si bien advierte que en ocasiones se denominó a este dibujo "cintillo". Aranda Huete[65] y Cots[66] parecen inclinarse más hacia la posibilidad de que esa una sortija por la forma del aro, el adorno de los hombros y la disposición del chatón.

Lo que hasta aquí se ha descrito es el modelo tipo, si bien se encuentran algunas variaciones del chatón *giardinetti* que incluyen un cesto o una jarrita. En la documentación se ha encontrado dos diseños de cestos, ambos de Valencia. Por un lado el examen de Franco Basili (1758, Catálogo nº 335), del que se hizo referencia arriba, y por otro lado el examen de Bru Mateu (1764, Catálogo nº 351), que describe Cots[67] como una *sortija con aro de líneas sinuosas y montura "en cesto de flores". (…) Respecto a la de Basili Franco advertimos que el aro se ha complicado con formas derivadas de la "S" y los motivos de la cesta guardan menos simetría. Al igual que aquella, fuerza la perspectiva en el engaste y no diseña las gemas que la adornan*.

Tan solo se conserva un anillo con chatón en forma de jarra. Se trata del examen de José Cuseras (Catálogo nº 25) con chatón como ramo de flores que surgen de un jarroncillo minúsculo. Es un diseño muy calado y asimétrico. Las florecillas son menuditas, mezcladas con hojuelas de pedrería de colores. El aro está profusamente decorado con relieves. Tiene cierto parecido a los de Pere Inglesa (Fig. 20) y de Felipe Maré y Puig (Catálogo nº 11), en cuanto a la disposición de las flores de apariencia un tanto azarosa, buscando la asimetría de la composición, con la salvedad de que el examen de Cuseras aparece una jarra de dos asas, en el de Inglesa un cesto o un vaso de dos asas, y en el Maré y Puig las flores surgen de una esmeralda.

---

[64] SANZ SERRANO, Mª Jesús: *Antiguos dibujos de la platería sevillana*. Sevilla: Excma. Diputación de Sevilla, 1986, pp. 128-129.
[65] ARANDA HUETE, Amelia: *La joyería en la Corte*… op. cit., p. 436.
[66] COTS MORATÓ, Francisco: *El examen de maestría*… op. cit., Catalogo, nº 350. Comentario al examen de Vicent Planes (doc. *1740-1772). 3-XII-1761.
[67] COTS MORATÓ, Francisco: *El examen de maestría*… op. cit., Catálogo, nº 361.



Fig. 20.
Pasantía de Pere Inglesa. 25/IX/1762
Pasantías V, fol. 53, AHCB

Como hemos dicho al principio del comentario sobre este tipo de anillos no hay dos iguales, aunque veamos algunas similitudes como la asimetría de la composición o como la belleza de unas coloridas flores menuditas y delicadas, todas las sortijas son distintas.

TIPO G. ANILLO CON CHATÓN EN FORMA DE LAZO O MOSCA

El anillo que en los inventarios se denomina "de mosca" o "de alas de mariposa" fue muy utilizado por las damas españolas desde la primera mitad del siglo XVIII. Consta de un botón central con una o varias piedras preciosas engastadas y dos aletas laterales, como alas de extremo trilobulado, que también llevan sus gemas engastadas (Figs. 21 y 22).

Aranda[68] documenta dos de estas sortijas en Madrid, además de incluir dos ejemplares en su catálogo de piezas. También aparecen diseños de este tipo en el Libro III de las Pasantías catalanas de la primera mitad del XVIII, como es el caso de los exámenes de Joaquín Cuadras[69], Joseph Remedo[70], Onofre Carreras y Robira[71] y Antón Armenteres[72], así como el de Joseph Padern[73].

Con la llegada de la segunda mitad del XVIII se sigue cultivando este modelo aunque se percibe en él un cierto agotamiento. Prueba de ello es que en el Libro V de las Pasantías tan solo se encuentran cinco modelos de anillos *mosca* y el más tardío, obra de Rafael Solá, data de 1765. En el Libro IV de Pasantías, en el que se recoge los exámenes de los plateros de la región, este modelo se mantiene hasta fechas tan avanzadas como 1784, fecha en la que se realiza el último anillo *mosca*. La nómina de aspirantes que alcanzaron la maestría durante la segunda mitad del siglo XVIII gracias al anillo con lazo con *tipo mosca* se limita a trece autores

[68] ARANDA HUETE, Amelia: *La joyería en la Corte*… op. cit., pp. 435 y 492. Y nº cat. 50 y 51 y pp. 491-492.
[69] AHCB Pasantías III, 385r., Cuadras, Joaquín. 1718
[70] AHCB Pasantías III, 415r., Remedo, Joseph. 1724
[71] AHCB Pasantías III, 956r., Carreras y Robira, Onofre. 1742
[72] AHCB Pasantías III, 966r. Armenteres, Antón. 1744
[73] AHCB Pasantías IV, 1r. Joseph Padern. 1735





Fig. 21. (izq.)
Pasantía de Ignacio Cots y Viñas. 1757
Libro V de Pasantías, Fol. 20r. AHCB

Fig. 22. (dcha.)
Pasantía de Joseph Espinas. 20/XI/1757.
Libro V de Pasantías, Fol. 24r. AHCB

catalanes[74]. A los que hay que sumar el Segundo Libro de Oro del la Hermandad de San Eligio de Sevilla de mano de Juan de Abila.

Si las sortijas de este tipo del catálogo de Aranda, que citadas arriba, presentaban una esmeralda en el centro, ahora en todos los casos del la segunda mitad del siglo el botón central consta de la necesaria gema engastada pero siempre de tallas redondas. Las orejeras aparecen dibujadas de forma muy simplificada, con terminación trilobulada, en dibujos muy esquemáticos y cada vez menos detallados. Este aspecto se observa en otros tipo de joyas de las Pasantías: cuanto más repetido y tardío es el modelo de la pieza el dibujo aparece más simplificado, como si fuera un hecho sabido por todos los que están integrados en el examen de maestría, es decir, aspirante y tribunal. A mediados de los cuarenta, el chatón adquiere la forma de alas de mariposa, con el reverso gallonado. Se corresponde con el tipo denominado "Tipus D, III, a" por Gou i Vernet[75].

A partir de la cuarta década del siglo se revitaliza el motivo del lazo y por ello no pensamos que sea coincidencia la aparición de una sortija en la que en el chatón se representan con claridad las lazadas y el nudo. Este tipo de sortija tan solo se encuentra dibujada en el modelo de examen nº 6 del Segundo Libro de Oro de Sevilla y por

---

[74] Anillo Tipo G, chatón en forma de lazo o *mosca*:
AHCB Pasantías V, 16r. Martín Serra (1756), Catálogo nº 05.
AHCB Pasantías V, 20r. Ignacio Cots y Viñas (1757), Fig. 21.
AHCB Pasantías V, 24r. Joseph Espinas (1757), Fig. 22.
AHCB Pasantías V, 73r. Rafael Solá (1765), Catálogo nº 15.
AHCB Pasantías IV, 100r. Francisco Jilloll (1756), Catálogo nº 195.
AHCB Pasantías IV, 108r. Joaquim Romeum (1760), Catálogo nº 201.
AHCB Pasantías IV, 111r. Joseph Font (1761), Catálogo nº 203.
AHCB Pasantías IV, 116r. Joan Elias (1763), Catálogo nº 207.
AHCB Pasantías IV, 125r. Anton Serret (1765), Catálogo nº 215.
AHCB Pasantías IV, 139r. Anton Mora (1769), Catálogo nº 228.
AHCB Pasantías IV, 173r. Anton Baulo (1780), Catálogo nº 255.
AHCB Pasantías IV, 182r. Anton Bilarrubia (1784), Catálogo nº 263.
AGAS 2º Libro Oro, nº 6. Juan de Abila (1754), Catálogo nº 460.

[75] GOU I VERNET, Assumpta: *La joieria…* op. cit., p. 728.

su unicidad tiene una especial relevancia. Consta de un nudo con piedra, flanqueado por otras dos. Sanz[76] afirma que es un modelo español, que no se encuentra en Francia. Aranda[77] también piensa que el chatón en forma de lazo es español aunque haya ejemplos ingleses y autores que piensen que los ideó el francés Gilles Legare.

SORTIJAS DE CHATÓN MARQUESA O NAVETTE (TIPO H)

TIPO H1. ANILLO CON GRAN CHATÓN ELÍPTICO O FUSIFORME

Conforme va acercándose el final del XVIII los chatones tienden a alargarse hasta llegar a la forma *à la marquise* o *navette*. El chatón adquiere un perfil fusiforme que cubre toda la falange del dedo. Este tipo de anillo proviene de Francia e Inglaterra y es claro heredero de la rosilla. Se diseñan unitariamente con los pendientes, formando un aderezo. A partir de c.1790 aparece la variedad de "cielo estrellado", como muy gráficamente la denomina Letizia Arbeteta[78]. Está realizada a través de vidrio azul y diamantes.

La lista de diseños es muy limitada, con tan solo catorce diseños. Todos ellos son exámenes de Pasantías y aparecen a partir de 1780. En las demás colecciones de joyas no aparece este tipo de anillos por la simple razón de que a estas alturas del XVIII los gremios se encontraban en decadencia y las Pasantías son las que consiguen documentar muchas lagunas cronológicas. En este aspecto los diseños que encargó Carlos III a París tampoco sirven de ayuda porque datan de 1763 y no recogen ningún anillo. Esta situación se repite casi del mismo modo en Joyel de la Virgen de Guadalupe, en el que las piezas datadas más antiguas son de 1783, pero tampoco aparecen anillos. Es decir, que en este caso los propios anillos guardados en museos son más ilustrativos que los dibujos[79].

La lista de dibujos de anillos con un gran chatón *navette* es limitada. En esta clasificación se distingue con claridad dos tipos de chatones. De un lado grandes chatones generalmente ovalados. Son éstos chatones herederos directos de las rosillas que con el paso de los años se fueron desarrollando y extendiendo para cubrir toda la falange del dedo. Así pues la lista de autores catalanes que presentaron este tipo de diseño para su examen de

---

[76] SANZ SERRANO, Mª Jesús: *Antiguos dibujos…* op. cit., p.130.
[77] ARANDA HUETE, Amelia: *La joyería en la Corte…* op. cit., p.436.
[78] ARBETETA MIRA, Letizia: *La joyería española de Felipe II a Alfonso XIII en los museos estatales*. Madrid: Nerea, Ministerio de Educación y Cultura, 1998, pp. 62 y 181.
[79] AA. VV.: *Orfebrería del siglo XVIII*, Barcelona: Planeta-De Agostini. 1989, pp. 43, 59 y 61.
ARBETETA MIRA, Letizia: *El arte de la joyería…* op. cit., pp. 226-227
MULLER, Priscilla: *Jewels in Spain, 1500-1800*. New York: Hispanic Society of América, 1972, pp. 176-177.

acceso al magisterio fueron: Joseph Ramón Pinos[80] (1780), Thomas Pradera[81] (1786), Felipe Costa y Vidal[82] (1787), Anton Cabot Duall[83] (1788), Joseph Viñeta[84] (1791), Francesch Arquer[85] (1793), Franch Baixeras y Cabrer[86] (1798), Pera Pujol[87] (1800), Angel Asols[88] (1796), Bonaventura Trilla[89] (1797), junto con el citado Martí Prat[90]. Este tipo de diseños se corresponderían con la apariencia de un ejemplar que se conserva en el Museo Poldi Pezzoli[91].

De otro lado, existe una limitada nómina de artistas que realizaron diseños de acuerdo con tipo de anillo imperante en la Inglaterra de estos años, es decir, aquellos anillos cuyo chatón se cubría con esmalte –habitualmente azul– y que se acompañaba de una orla de diamantes o de perlas. La monotonía del espacio central de esmalte azul se rompía mediante la colocación de diamantes en lo que se ha dado por llamar sortijas "de cielo estrellado", aunque también pueden formarse flores o iniciales. Así encontramos los exámenes de Salvador Verdagne[92] (1793), Joseph Munts y Maronda[93] (1795), Anton Mares y Llopart[94] (1797), Pere Arquer y Ros[95] (1799) y Joseph Cabot[96] (1796). Bellísimos diseños que se materializaron de forma similar a otro ejemplar de la citada Colección Lázaro Galdiano[97].

TIPO H2. ANILLO CON GRAN CHATÓN POLIGONAL

Una variante de los anillos que poseen grandes chatones que cubren toda la falange del dedo son aquellos en los que la referencia lejana de las rosillas se ha perdido por completo. Supone este tipo sortija un cambio radical respecto a la joyería del XVIII, representando decididamente la modernidad y el siglo XIX. Son numerosos los

---

80 AHCB Pasantías V, 182r. Catálogo nº 85.
81 AHCB Pasantías V, 231r. Catálogo nº 114.
82 AHCB Pasantías V, 239r. Catálogo nº 121.
83 AHCB Pasantías V, 252r. Catálogo nº 129.
84 AHCB Pasantías V, 268r. Catálogo nº 143.
85 AHCB Pasantías V, 284r.Catálogo nº 155.
86 AHCB Pasantías V, 317r.Catálogo nº 181.
87 AHCB Pasantías V, 329r. Catálogo nº 186.
88 AHCB Pasantías IV, 214r. Catálogo nº 292.
89 AHCB Pasantías IV, 215r. Catálogo nº 293.
90 AHCB Pasantías V, 326r. Martí Prat (11/ 11/1799). Catálogo nº 184. Una rosilla de perlas de orla triple en chatón redondo. La perla central y la primera orla son del mismo calibre, las siguientes decrecientes.
91 LANLLIER, Jean; PINI, Marie: *Five Centuries*… Op. cit., p.109.
92 AHCB Pasantías V, 285r. Catálogo nº 156.
93 AHCB Pasantías V, 298r. Catálogo nº 167.
94 AHCB Pasantías V, 310r. Catálogo nº 175.
95 AHCB Pasantías V, 323r. Catálogo nº 182.
96 AHCB Pasantías IV, 209r. Catálogo nº 288.
97 ARBETETA MIRA, Letizia (2003): *Ibíd.* Segovia. Nº 196, Pp. 228-229.

ejemplares materiales conservados de este tipo de sortija y que se encuentran en numerosas publicaciones[98]. En las Pasantías catalanas aparecen dos diseños de estas sortijas, ambos de 1796, en los exámenes de Salvador de Herta[99] y de Valentín Altimiras[100].

El primero de ellos presenta un chatón lanzadera de perfil rectangular, esmaltado en color, con dos perlas o diamantes insertos y dos lágrimas. Así mismo se rodea de una orla doble, una de perlas y la otra de diamantes.

De forma paralela el diseño de Valentín Altamiras presenta un chatón ovalado está ocupado un espacio de color verde de gran tamaño para ser esmaltado o quizá destinado a albergar un camafeo, engastado en bisel. Su apariencia es bastante gruesa, por lo que posiblemente fuera un anillo para hombre.

TIPO I. TIPOS ESPECIALES

Hemos aglutinado en esta categoría una serie de anillos que son notas sueltas en el conjunto de diseños que integran las colecciones de dibujos de la segunda mitad del siglo XVIII que hasta la fecha conocemos en España. Son diseños en cierto sentido dispersos, inconexos, que por una u otra razón no se puede incluir en ninguna de las tipologías descritas anteriormente. Obviamente, estos diseños están incluidos en las corrientes generales de las tendencias estéticas del momento como no podía ser de otra manera, dado que el gusto estético de la época y las posibilidades técnicas son comunes a toda la joyería.

Por otra parte la inclusión de un epígrafe dedicado a "tipos especiales" es necesaria puesto que como se ha dicho en otras ocasiones los dibujos de joyas recogen una parte de la realidad práctica y siempre es posible la aparición de nuevos documentos con diseños de joyas o de nuevos hallazgos materiales. Así mismo, al igual se ha optado por no dar una denominación como grupo de estos otros tipos de anillos y cada uno recibe una denominación descriptiva.

Así pues, comenzaremos por las más antiguas, dos sortijas de la Reina María Amalia de Sajonia[101]. Estas dos sortijas se caracterizan por compartir la forma del chatón que es de perfil almendrado debido a la gran gema que debió ser de exquisita talla a juzgar por le dibujo. No es un chatón *navette*, porque los de la Reina no presentan la típica forma marquesa de dos extremos en punta, sino una redondeada y la otra en punta, es decir, con forma pera. Se completa con una orla de piedras que potencia forma almendrada. Las piedras preciosas de la orla, por otra parte, se encuentran engastadas con uñas. La diferencia entre una y otra es que

---

[98] ARBETETA MIRA, Letizia (2003): *Ibíd.* Segovia. Nº 195, Pp. 228-229.
[99] AHCB Pasantías V, 301r. (1796, febrero 6). Catálogo nº 170.
[100] AHCB Pasantías V, 303r. (1796, agosto 6). Catálogo nº 171.
[101] RB II-1055, N-XVIII, nº2 y nº11. Catálogo nº 507.
Vid ARANDA HUETE, Amelia: "Dibujos de joyas de María Amalia de Sajonia", en *Reales Sitios*, nº 115, Madrid, 1993, pp. 33-39.

en el primer caso la rosilla presenta una aguamarina o zafiro almendrado o de talla pera rodeado de una orla de topacios amarillos. La otra es una rosilla almendrada con topacio de talla pera y orla de diamantes.

Otra interesante pieza del mismo catálogo es una sortija que presenta el esquema de una rosilla en un chatón con forma de corazón[102], elaborado con un diamante de talla corazón de gran tamaño en el centro, muy facetado, y rodeado por una orla de diamantes menores.

Finaliza el repaso a las joyas de la reina María Amalia con dos rosillas de chatón cuadrado con disposición en rombo con esmeraldas y orla de diamantes, que aparecen en el mismo folio que las anteriores. Probablemente completaría en aderezo del dibujo N- XVI y con probabilidad se colocarían uno en cada mano, al igual que las manillas.

Respecto a estos ejemplares pensamos que integraban los aderezos de la reina y son contemporáneos a cada uno de ellos o bien eran joyas de original diseño motivados por los gustos personales de la Reina y que por ellos resultan extraños si los vemos desde el prisma del diseño de la segunda mitad del siglo XVIII español. En el segundo libro de joyas del colegio de San Eligio de Sevilla se encuentra una extraña sortija que presenta un lazo de lazada doble sin cabos. Es un caso aislado que no guarda relación con los llamados del *tipo mosca*, a los que en ocasiones se les llama de lazo. Es el dibujo nº 6 del Segundo Libro de Oro de Sevilla, obra de Juan de Abila que data de 1754.

Mención aparte merece una sortija obra de Feliu Bagés[103] (1758) cuyo chatón se describe como un solitario con copete de seis gemas decrecientes. La gema engastada en el centro presenta talla oval y es de color y muy facetada. El aro se adorna con una guirnalda doble entrelazada que se prolonga hasta el ensanche de los hombros.

Es un tipo de anillo extraño para la época, al igual que otro ejemplar, en este caso de un aspirante a platero de Valencia, Josep Clarós[104] (Fig. 23) en el que como describe Cots[105]: *Estamos ante una sortija diferente a todas las estudiadas con anterioridad. Presenta una piedra central ovalada a la que rodean motivos curvilíneos, perfiles en "S" y otras piedras más pequeñas ovaladas y circulares. Todas muestran talla "de cabujón". Su autor dibuja sólo la montura, seguramente la parte de más interés y novedad. Sería obra fundida, repujada, cincelada y embutida. (…) el acta notarial apunta que "eligió un anillo con tres topacios y diamantes". El modelo es distinto a otros que engastan una gema con piedras más pequeñas alrededor,*

---

[102] RB II-1055, N-XVIII, nº6. Catálogo nº 507.
[103] AHCB Pasantías V, 31 r. Feliu Bagés (1758, agosto 31). Véase Capítulo IV. Los dibujos. Fig. 8.
[104] AHMV. Plateros. Caja 17 Libro de Dibujos, f. 116v. Josep Clarós (1786, octubre, 6). Catálogo nº 423.
[105] COTS MORATÓ, Francisco: *El examen de maestría*… op. cit., Catálogo, nº 434.



Fig. 23.
Examen de maestría de Josep Clarós.
6/X/1786
Plateros. Caja 17 Libro de Dibujos, f. 116v.
AHMV

pues estas últimas aquí no tienen el mismo tamaño y se entremezclan con tiras curvilíneas de metal. Es sin duda una pieza muy original y muy bella que no tiene antecedentes ni se repite al menos en lo que queda de la segunda mitad del siglo XVIII.

En las Pasantías de la región en torno a Barcelona se hallan dos sortijas con chatón en forma de estrella. Se trata, en primer lugar, del examen de Joseph Forns[106] de Vilanova i la Geltrú (1779). En este caso se presenta una piedra en el centro y a su alrededor se desarrolla una orla de aspecto estrellado con las gemas de la orla montadas en distintas boquillas muy separadas.

De forma paralela Antón Pau Bertrán[107] presentó una sortija con un chatón calado estrellado, con gemas en cada punta. En centro es una rosilla pequeña. Parece un modelo retardatario, apegado a la primera mitad del siglo de forma intencionada, como un *revival*. Es una pieza que recuerda a los broches y, sobre todo, a algunos anillos con chatón calado en forma de estrella que publicó Sanz Serrano y que integral el tesoro de la Virgen de Gracia Carmona[108], datado de la primera mitad del siglo.

Finalmente cerramos el capítulo con el bellísimo diseño de Tomás de la Cruz[109], presentado en 1174 para acceder a la maestría en la corporación gremial de Pamplona. Se trata de un diseño para sortija cuyo chatón presenta una cierta complejidad a la hora de interpretarlo. Según García Gaínza[110] *la sortija inicia un nuevo estilo propio del siglo XVIII que el botón presenta forma de ce asimétrica y enlaza con otras dos ces más pequeñas, abandonando las formas geométricas y cerradas*. En tanto que las *ces* o volutas de distintos tamaños entrelazadas en extraña disposición es lo que se ve a simple vista, parece que también es posible vislumbrar un pájaro

[106] AHCB Pasantías IV, 167r. Joseph Forns (1779, marzo 28). Catálogo nº 249.
[107] AHCB Pasantías IV, 123r. Anton Pau Bertrán (1764, octubre, 5). Catálogo nº 213.
[108] SANZ SERRANO, Mª Jesús: *El Tesoro de la Virgen de Gracia de Carmona*, Carmona: Hermandad de Nuestra Señora Santísima Virgen de Gracia, 1990.
[109] AHMP. Libro Exámenes, nº 81. Thomás de Lacruz (1774, febrero, 11). Catálogo nº 449.
[110] GARCÍA GAÍNZA, Concepción: *Dibujos antiguos de los plateros de Pamplona*. Pamplona: Universidad de Navarra, 1991, pp. 123-124.

resuelto de forma casi abstracta, en disposición asimétrica, engastadas con puntas o chispas de diamantes, presumiblemente.

Siendo un diseño *una forma asimétrica y abierta más cercana a los gustos del rococó* como afirma la misma autora[111], convive con un dibujo en su entorno con *una orla neoclásica de forma oval con rocallas tardías mezcladas con ramos de hojas de robles. En la parte inferior trofeos –cañones, bolas, picas y banderas– envueltos en palmas y en la culminación un águila de perfil con las alas abiertas*. Si tenemos en cuenta la fecha de realización de este dibujo, 1774, y lo comparamos con lo que por esas fechas se hacía por ejemplo en Barcelona (tomemos el examen de Albert Esteban, fol 148 del Libro V de Pasantías de referencia) sorprende por lo adelantado a su tiempo, por ello no es descabellado pensar que el chatón represente un ave dado que la joyería neoclásica gusta de lo figurativo. Vemos pues que si bien el comienzo del nuevo estilo, el Neoclásico, es un tanto borroso en tanto que se mezcla con los últimos momentos del barroco y el rococó, no cabe duda de que supone un punto final definitivo a una época llena de belleza.

---

[111] Ibídem, p. 78.

CONCLUSIONES

a) El dibujo se entiende como un elemento fundamental para el aprendizaje y dominio de las distintas disciplinas artísticas, incluidas las artes decorativas, no solo a nivel práctico sino también desde el punto de vista de la teoría de arte. Es más, se consideraba imprescindible dentro del proceso creativo de la obra de plata u oro y, por ello, todas las ordenanzas de los gremios o cofradías de plateros contemplaban la obligación de dominar la técnica del dibujo para todo aspirante al grado de maestro, aún cuando la corporación gremial, en sí, constituía una estructura social y económica ya obsoleta en estas fechas.

b) Se pone de manifiesto la complejidad del siglo XVIII en cuanto a sus corrientes teóricas, contrarias y complementarias a su vez, estilísticas, estética e, incluso, ideológicas. El hecho de hacer mención breve a las consideraciones en torno al Barroco y al Rococó viene justificado por los evidentes cambios estéticos que experimenta la platería del oro a lo largo de un siglo y que consideramos fundamental para comprender y aquilatar la dimensión del objeto del presente estudio.

c) La transferencia de ideas a través de la copia de "estampas" constituyó una práctica usual y reconocida. De ahí que se haya realizado una revisión de los principales diseñadores europeos de ornamentos y joyería plasmados en grabados, desde el siglo XVII hasta el XVIII. Se ha puesto especial cuidado en recabar información de su actual conservación y localización.

En lo que compete a las trazas de joyas, hemos probado casos concretos de asimilación de ideas por influencias foráneas, como el de las estampas de diseños de Albini que encontraron su eco en el Segundo Libro de Oro del Colegio de San Eligio de Sevilla. De igual manera, proponemos algunas fuentes de inspiración para el examen de pasantía de Anastasi Lleopart (Libro V de Pasantías, Fol. 164r., 1777) y, especialmente, la pasantía de Francisco Arnaudias y Bransi (Libro V de Pasantías, Fol. 164r., 1758) que pudo tener una fuente en común con *El columpio*, de Jean -Honoré Fragonard (c. 1750-1752) del Museo Thyssen-Bornemisza. También se ha argumentado posibles relaciones entre algunas estampas de diseños franceses con los dibujos de joyas de la Reina María Amalia de Sajonia y los enviados por el embajador español en París en tiempos de Carlos III.

d) La primera de las dificultades metodológicas a resolver ha sido determinar las propias tipologías de joyas, puesto que, en ocasiones, no parece clara la diferencia entre forma, función y decoración. Si bien se podría hacer una diferenciación de joyas civiles y religiosas sobre el papel, cuando descendemos a lo particular se hace complicado mantener esta diferenciación. Así, la cruz, que siempre fue un elemento simbólico y de manifestación de religiosidad, comienza a adquirir un nuevo carácter. Pasará a convertirse en un elemento decorativo y laico, del que se apropia la joyería femenina y, por ello, está continuamente presente a través de las variadas tipologías de joyas que tratamos.

Este aspecto se repite en los joyeles. Aquellos joyeles que presentan temas de carácter religioso son utilizados como elementos de devoción personal –como las imágenes de la Virgen María, los crucifijos y las firmas de Santa Teresa–, o de manifestación de un estatus social –como las insignias de órdenes militares religiosas–.

e) La segunda cuestión relativa a la metodología está relacionada con el punto anterior. Las dificultades para definir las tipologías de joyas vienen, así mismo, provocadas por el hecho de que un dibujo o un grabado presentan limitaciones en la información que facilita. El diseño en esta época se parece más a un proyecto artístico que a un diseño industrial acotado, por lo que en ocasiones estos diseños habrá que interpretarlos por comparación con otros similares.

Existen algunos tipos de piezas en los que se puede realizar un análisis de las piezas según su composición formal, llegando a hacer una disección de las partes. Este método se utiliza con casi todos los tipos de piezas de los que se disponen un cierto número de diseños, pues permiten hacer una comparativa. Así se han analizado diseños de algunas tipologías como los pendientes *pendeloque* y *girandole*, los joyeles, los collares o los anillos. No siempre es posible hacer este tipo de análisis con todas las tipologías de joyas por falta de un número representativo de piezas, como ocurre con las manillas.

Similar problema se plantea, por concretar con algunos ejemplos, con los lazos, con los ramos o con los retratos miniados puesto que estos elementos pueden aparecer en diversos tipos de joyas, desde adornos para el cuello o para el peinado hasta cierres de manillas. Es decir, en sí mismos no tienen una función propia, ni dan una idea exacta de en qué parte del cuerpo o del vestido se colocaba. Ocurre lo mismo con los llamados *anuses* o *agnusdei,* según se denomina en documentos de la época a la representación del Cordero Místico, en los que la forma de la joya sirve para denominarla pero ello no determina la función.

Basándonos en estos razonamientos, que ni la forma ni la denominación determinan la función, evitaremos analizar el lazo o los retratos miniados como un tipo de joya, puesto que debe entenderse más como un elemento decorativo, al igual que la rocalla, las cintas o las flores.

f) El criterio metodológico que hemos aplicado, pues, en el presente estudio a la hora de clasificar las joyas ha sido el de la función. Se ha determinado la tipología según la parte del cuerpo o del vestido sobre la que se expone la joya, puesto que creemos que la función determina su estructura. Esta estructura es lo que convierte la joya en una creación artística de primer orden, al entender que la joya es mucho más que la simple conjunción de elementos decorativos realizados en materiales nobles.

La causa de la dificultad de una organización tipológica radica en la propia esencia de las joyas: la función primera y última de la joya es la manifestación simbólica de la belleza, de los sentimientos, de la fe, el poder o del estatus social de las personas que las lucen o que las regalan. No podemos obviar que, en la época, esta diferenciación tipológica no se hacía, ni se tenía siempre un vocabulario específico para cada uno de los tipos.

La clasificación tipológica es, pues, una propuesta de trabajo, variable y abierta, con tipologías complementaria entre sí, que pongan de manifiesto los cambios estéticos que experimenta la joya durante la segunda mitad del siglo XVIII.

g) En cuanto a la técnica se advierte que durante la segunda mitad del siglo XVIII las gemas empleadas son pequeñas, pero bien talladas para aprovechar al máximo las posibilidades de la refracción de la luz. También se prefiere el efecto de la técnica del pavesado, con piedras pequeñas pero engastadas con habilidad, para buscar el efecto del brillo de las piedras preciosas. El metal precioso tiene más bien la función de dar cohesión a la joya, no tanto de mostrar una enorme cantidad del mismo. El objetivo del diseño es buscar transparencia y ligereza.

Es evidente que los aspectos tecnológicos condicionan la estética. A la vez que la búsqueda de una cierta estética proporciona el interés necesario para investigar y, así, poder mejorar las técnicas de trabajo o, incluso, crear otras nuevas. Así pues, estética y técnica van de la mano en un movimiento solidario, confluyente y, a veces, indisoluble una de otra. Este aspecto es un hecho inevitable y presente en cualquier otra disciplina artística.

h) Parece que las joyas figurativas no encuentran eco en el período temporal estudiado o, si se realizaron joyas similares, no han llegado a nuestros días. Las piezas de Albini, una vez más, nos resultan sorprendentes, pues oscilan desde el más clásico barroquismo al más puro espíritu rococó, a la vez que avanza ciertos rasgos propios del Neoclásico. Por ello pensamos que debió ser un maestro muy versado en su oficio, con un profundo conocimiento de la joyería de su tiempo pero también del Renacimiento italiano, cuando las joyas incluyen elementos figurativos.

El hecho de que encontremos piochas con elementos figurativos en colecciones de orígenes foráneos tan diversas como las de Albini, los encargos de Carlos III y las de su esposa Maria Amalia, pero destinadas a España, nos hace pensar que quizá este tipo de diseños estuvo algo más extendido en Europa que en el la joyería española.

i) Los modelos de joyas aquí comentados representan un momento clave, de ruptura, entre las formas barrocas de la época de Felipe V y el comienzo de una nueva fase. En ellas hemos observado fundamentalmente una búsqueda de la estructura asimétrica, pero conservando aún la abstracción propia del Barroco. En los ejemplares vistos se advierte la confirmación de la asimetría como algo asociado a la Naturaleza, cuya fauna y vegetación crece y se mueve con espontaneidad, alejado de la lógica la geometría. Es una joyería alegre y sensual, como expresión de una cierta idealización de lo cotidiano. Las piezas que hemos analizado presentan una visión general de lo que debió ser la joyería durante la segunda mitad del siglo XVIII, pero no hemos de perder de vista que debieron convivir con alhajas que por su estética se ajustan a los parámetros típicamente barrocos de geometría, abstracción y sentido estático. También debemos asumir esta discriminación entre Barroco y Rococó con cierta flexibilidad ya que hay modelos clásicos, como las rosillas de gemas, que nunca pasan de moda y fueron empleadas para distintos tipos de joyas, desde adornos del peinado como para sortijas.

j) La joyería del siglo XVIII genera dos tipos de pendientes o arracadas: el *pendeloque* y el *girandole*. Fueron las variedades más genuinamente dieciochescas, que prácticamente eclipsaron a los demás tipos de pendientes y cuya influencia se proyecta hasta llegar a formar parte del aderezo popular en el Levante español hasta nuestros días.

El *girandole* fue la gran creación del Barroco y que con la llegada del estilo Rococó se renovó de forma discreta, en contraste quizá con otro tipo de joyas que sí que adquieren entidad propia durante este período como los adornos del cabello en forma de pluma o de flechas o como los collares. La observación del cuerpo intermedio del girandole nos lleva a considerar que se dieron unas tendencias mayoritarias en la moda que nos llevan a la siguiente cronología estilística:

1. Entre 1741- 1759: Cuerpo intermedio en forma de U ó V de elementos abstractos como lacería, aletas, filigrana
2. Entre 1737-1759: Segundo cuerpo en forma de sol para un diseño aislado
3. Entre 1759- 1773: Formación horizontal a base de flores naturalistas
4. Entre 1759- 1783: Lazo sencillo de puntas elevadas
5. Entre 1795 -1799: Lazo con flores dispuestas en forma de *V* en lazos de puntas que se elevan misteriosamente, vivaces, ligeras y delgadas. Son lazos que parecen despegarse de esa sensación de pesadez del Barroco. A partir de la década de los noventa, a la vista de los dibujos barceloneses, el *girandole* parece contagiarse del gusto por la verticalidad –quizá más propia del pendiente *pendeloque*- y se alarga estirando también su segundo cuerpo.
6. Entre 1759-1796: Ramas y flores entrelazadas formando una composición en forma de *V*.

Con la llegada del siglo XIX, el *girandole* parece dar muestras de gran agotamiento por lo poco que se puede extraer artísticamente de él. De manera que sus últimos fulgores se refugian en los joyeros populares[1].

k) Por su parte, el *pendeloque* va a rebufo del desarrollo estético del *girandole*. Se percibe que el *pendeloque* consiguió despegarse de la rigidez del Barroco en su lazo, aportando el elemento naturalista a través de formas vegetales, tal como hemos visto en el análisis del cuerpo intermedio del *girandole*.

El *pendeloque* tomará el testigo en el siglo XIX de forma muy vigorosa y se adapta a las nuevas tendencias neoclásicas. Incluso, en el tercer cuarto del siglo XIX, vive un breve periodo de resurgimiento en Francia.

l) Los collares evolucionan desde modelos indudablemente barrocos, caracterizados por eslabones muy cuadrados y masivos, hacia lo sutil, delicado y transparente, de eslabones pequeños alternantes, con forma de almendra calada o de flor abstracta.

m) Sobre el lazo que se llevaban en el cuello, a modo de ahogador es un tipo de joya muy ligado a la moda del vestido barroco y rococó. En fechas relativamente tempranas se agotó a pesar de haber conseguido un óptimo desarrollo estético, puesto que había evolucionado en su lenguaje desde maneras apegadas al Barroco –de lazadas rígidas– hacia el Rococó –de formas blandas y delicadas–. Tan solo el collar amplio, el de festón, terminó desplazándolo y fue preferido en las dos últimas décadas del siglo XVIII.

n) Las características de los joyeles de la época se pueden ordenar conforma a ciertos parámetros: la temática, la forma, si presenta copete o no, y el tipo de decoración. Así pues, se observa que los temas que aparecen en la segunda mitad del siglo XVIII se podrían agrupar en temas florales, los más numerosos, y religiosos o de carácter devocional.

Estos presentan variaciones como las insignias de órdenes religioso-militares, las imágenes de la Virgen María –bien como Piedad o como Madonna–, los crucifijos y las firmas de Santa Teresa. Son estos joyeles herederos por su temática del Barroco y su número es bastante reducido con respecto a los joyeles de temas florales o amorosos.

---

[1] PIÑEL SÁNCHEZ, Carlos: La belleza que protege. Joyería popular en el Occidente de Castilla y León. Zamora, 1998.

Los joyeles de temas decorativos con motivos florales, bien en forma ramo de flores o de cesto con flores, o bien motivos con simbología amorosa con las palomas o los corazones entrelazados son los más numerosos. Este rasgo viene a coincidir con la idea que se tiene del Rococó sobre su tendencia a los temas amables, ligeros, coloridos y decorativos. Se observa una tendencia hacia un lenguaje asimétrico y con policromías de las gemas. Las típicas *ces* barrocas han quedado sobrepasadas. Otros elementos decorativos que se presuponen rococó como las cintas y las aletas se presentan tan solo en tres ejemplares.

Concluimos pues que el joyel, siendo un tipo de joya barroca evoluciona en sus formas y su contenido de manera que consigue entroncar bien con el espíritu del Rococó en cuanto a cierta banalización de los escasos temas figurativos, el decorativismo de motivos más bien abstractos y asimétricos, la búsqueda de lo amable –en cuanto a apariencia y en cuanto a la comodidad y utilidad de la joya a la hora de aplicarla sobre el vestido– así como la utilización del color en toda su riqueza y variedad.

Así mismo se observa que en los momentos de pujanza del collar se retrae el uso del joyel y al contrario, cuando la moda femenina tiende al uso del joyel se equilibra con menor uso de los collares y adornos de cuello.

ñ) La corbata es un tipo de joya femenina producto del Barroco que con los nuevos aires de mediados del siglo XVIII desapareció para siempre.

Entendemos este aspecto como un síntoma de hasta qué punto el Rococó tiene la virtud de aprovechar del Barroco solo aquello que le conviene. Entendemos que el Rococó, en lo referente a la platería del oro, tiene entidad propia, es algo más que un simple "estilista" -como alguna vez se tiende a percibir- que toma lo barroco y lo dota de una decoración distinta. Vemos pues que se revela como un auténtico "diseñador", capaz no solo de reaprovechar las estructuras propias del Barroco de forma óptima sino también de rechazar éstas misma estructuras según sirva a sus motivaciones.

o) El peto evoluciona estilísticamente durante el siglo XVIII. Las cintas y los lazos se estilizan entre 1740 y 1760; y ya a partir de esta fecha se mezclan todos los elementos, predominando la cinta que recorre toda la pieza. La búsqueda de la transparencia y la ligereza es claramente es un proceso evolutivo para el que no se puede establecer una fecha de inicio. Este aspecto convive con un cierto apego aún hacia lo geométrico así como una escasez de motivos vegetales naturalistas y menudos. Es decir, los petos de María Amalia de Sajonia son muy cercanos a los de Albini en estilo. En ellas, aunque la profusión de gemas ha desplazado al metal visto, no aparece ni un solo detalle vegetal, ni de hojarasca carnosa barroca ni de hojuelas menudas que asociamos con lo rococó.

En los últimos dibujos de petos con los que contamos en la segunda mitad del siglo XVIII, los encargados por Carlos III, fechados en 1763, se prescinde de la representación de las piedras y se representan flores muy realistas, en las que la grisalla muestra los volúmenes. Es decir, la joya muestra un avance conceptual, no es ya un plano con forma triangular y una decoración interior informe, sino busca el naturalismo y la tridimensionalidad de la joya. No sólo se juega con los colores de las gemas para recrear flores, sino que las flores han de tener volúmenes y por tanto zonas sombreadas. Bajo nuestro punto de vista, esta es una de las claves que mejor pueden ayudar a comprender el espíritu del estilo de la época. Alrededor de la década de los años sesenta del siglo XVIII, comienzan a presentarse estructuras transparentes, caladas y de apariencia ligera, con cintas de aspecto realista y abstracto con un protagonismo de las piedras preciosas indiscutible.

Por ello concluimos, que se perciben algunas fases dentro de la segunda mitad del XVIII y que hacen sospechar que no sólo podríamos hablar del Rococó como un estilo diferenciado del Barroco producido no ya por los avances en la técnica, sino con un concepto estético distinto de este, que incluso habría que contemplar la posibilidad de que existan varios "*Rococós*", o varias fases dentro del Rococó: una primera fase claramente distinta del Barroco, pero aún lastrada por éste en aspectos muy concretos, y una segunda etapa de mayor libertad creativa, en la que se llega al nivel máximo de plasticidad de la joya y que la sitúa como una preconización de la joyería neoclásica.

p) Las manillas serán el tipo de pulseras que tendrán preponderancia durante la segunda mitad del XVIII, surgieron a finales de la tercera década del XVIII. A partir de la década de los cuarenta los cierres adquieren forma de lazos dobles claramente apegados al Barroco. A continuación aparece un amplio catálogo de posibilidades que trasciende la lazada doble o triple para combinar rosillas dobles, o presentar botones en forma de una sencilla rosillas o botones de apariencia estrellada, así como cierres con óvalos destinados a albergar retratos en miniatura. Rara vez se han conservado aquellos ejemplares que tenían un retrato en miniatura, aunque los conocemos por los numerosos retratos en los que aparecen. Se cierra la nómina con diseños con apariencia de botones circulares. Ello induce a pensar que en los años centrales del siglo la idea del lazo es una pervivencia de conceptos barrocos y que estos cierres evolucionan hacia la simplificación del botón.

q) En cuanto a los anillos se observa un aspecto que es común a todos los tipos de anillos de mediados del siglo. Se trata de la aparición de aros decorados con relieves como herencia de los anillos de la primera mitad del siglo XVIII. Los motivos decorativos que configuran el aro y los hombros son elementos vegetales abstractos, como largas sigmas o *ces* con tornapuntas en los extremos, o de algún motivo geométrico como los sogueados, perlados, bandas relivarias marcando el arranque de los hombros, conos e, incluso, diminutas caracolas o elementos helicoidales justo en la mitad del aro.

A partir de la década de los años sesenta se tiende de forma muy paulatina a ir dejando el aro liso, de manera que en la última década del siglo todos los aros son lisos. Los hombros, por su parte, se mantendrán e incluso se llegan a desarrollar aún más debido a la necesidad de dar soporte a los enormes chatones de la última década del siglo XVIII, empero son lisos al igual que el resto del brazo y se une al chatón por el revés del mismo, no por sus lados.

r) El anillo es una de las joyas más unidas a la cultura occidental desde la cuna de nuestra civilización. Su evolución viene también determinada por el lugar de colocación. El movimiento y la función de las manos, su continua presencia subjetiva promueve la riqueza de significados y variedades del anillo.

La variedad establecida se articula en base a las gemas que aparecen en el chatón del anillo. De modo que esencialmente los tipos de anillos entre 1750 y 1799 se podrían resumir en sortijas tipo solitario, rosillas y cintillo. Aunque hay otras menos abundantes son muy características de la época que tratamos, como los anillos de asunto amoroso, los *giardinetti,* las lanzaderas y, residualmente, otros chatones con pájaros, estrellas y sellos.

Así pues, el solitario con gema o engaste circular, que hemos clasificado como tipo A1, aparece desde la primera mitad del siglo XVIII y se desarrolla hasta 1797. El solitario con gema o engaste cuadrado (tipo A2) se cultivó con profusión en Valencia entre el año 1753 y 1758, para volver de nuevo entre finales de la década de los setenta y comienzos de los ochenta del mismo siglo. El anillo tipo solitario con engaste en forma de corona de volutas (A3) tan solo aparece en el Libro IV de las Pasantías catalanas hasta 1770. Y, finalmente, el solitario con chatón decorado con orla de volutas (A4) aparece únicamente en las Pasantías catalanas. La permanencia de esta orla de *ces* en anillos como este, en los anillos denominados *tipo mosca* o en los broquelillos de pendientes, induce a pensar en la existencia de micro-estructuras estéticas. Este aspecto podría explicar que, aún cuando las *ces* barrocas parecían estar superadas y olvidadas por el Rococó, este rasgo sigue apareciendo en sortijas de fechas muy postreras, cuando el lenguaje dominante es de estilo neoclásico y podrían demostrar la pervivencia de convencionalismos estéticos más allá de clasificaciones estilísticas del tipo Barroco-Rococó-Neoclasicismo.

En cuanto a las rosillas se ha observado en el anillo con rosilla y chatón de orla circular (B1) que si todas las gemas de la rosilla son del mismo color también lo son del mismo tamaño. En cambio, si la gema central es de color, también es de mayor tamaño que las gemas de la orla que, además, suelen ser diamantes.
A partir de la década de los ochenta se aprecia que la rosilla tiende al ganar altura en el centro, asemejándose así a una media naranja en una vista lateral.

En cuanto a la orla, se observa que siempre está compuesta por un número par de gemas. Desde mediados del siglo en adelante suelen ser seis u ocho gemas las que integran la orla. En las dos últimas décadas del siglo las

gemas de la orla se multiplican llegando a las diez o doce para abarcar la gema central –dado que, como hemos dicho, esta piedra central irá ganando tamaño–. Estas conclusiones comparativas pueden ser útiles a la hora de datar un anillo del tipo rosilla.

Respecto al anillo con rosilla orla sencilla en chatón ovalado (B2), hay que decir que el primer diseño con una rosilla ovalada que se ha hallado entre las colecciones de diseños analizadas está datado de 1754, en un examen de Pamplona, pero donde mayor arraigo alcanzó fue en Cataluña. Llegados a la segunda mitad de la década de los setenta, tiende a desaparecer y a afinarse el aro. A partir de la década de los ochenta se introduce el color especialmente en las gemas en el centro.

El anillo con rosilla con apariencia de flor (B3) aparece a partir de la década de los sesenta en Barcelona y el anillo con chatón de orla doble o triple (B4) apareció en España, por influencia de la joyería inglesa y francesa. En cuando a los anillos denominados cintillos, se ha observado que anillo tipo cintillo de tres piedras alineadas y en distintos engastes o *tresillo* (D1) se cultivó en los exámenes de plateros de Valencia, Barcelona y Sevilla durante toda la segunda mitad del siglo XVIII. Su variante, el anillo cintillo de cinco piedras alineadas y en distintos engastes (D2), pese a ser un modelo que ha pervivido hasta nuestros días, tan solo aparece en dos ocasiones a de mediados de la década de los setenta, entre los exámenes de plateros valencianos.

Estos tres tipos de anillos componen la mayoría de las tipologías de anillos, pero a ellos se une otros tipos, como el anillo con chatón en forma de corazón con corona (tipo E) que es una joya de tema amoroso, entregado en el matrimonio o el compromiso matrimonial. Abundan en la segunda mitad del siglo XVIII en las Pasantías catalanas.

El anillo *giardinetti* (F), de filiación posiblemente francesa, surge a mediados del XVIII como resultado del gusto rococó por las flores delicadas y coloristas. Desde 1745 se documentan motivos de ramo o canastillo que perviven hasta la llegada del Neoclásico. El diseño más antiguo aparece en Sevilla (1754, Catálogo nº 458) y desde finales de la década de los cincuenta y principios de los sesenta aparece también en Valencia y Barcelona.

A su vez, el anillo con chatón en forma de lazo o *mosca* (G) pese a estar muy extendido desde la primera mitad del siglo XVIII, en la década de los sesenta del siglo XVIII empieza a dar muestras de agotamiento.

Otros tipos de anillos son aquellos que presentan un gran chatón elíptico o fusiforme (H1). Aparece exclusivamente en las Pasantías de Barcelona a partir de 1780, proveniente de Francia e Inglaterra, aunque su origen lejano es la rosilla ovalada. A partir de la década de los noventa aparece la variedad del chatón de vidrio azul y diamantes con su preceptiva orla de diamantes en el borde, como recuerdo de la rosilla de la que lejanamente deriva.

Este tipo de anillo se relaciona con el anillo con gran chatón poligonal (H2), pues es éste heredero del modelo anterior. Como nota que evidencia la evolución del tipo, se observa que la referencia a la rosilla se ha perdido. Solo se encuentran dos diseños catalanes de 1796 como claros ejemplos de la joyería de Estilo Directorio, de influencia francesa.

Para concluir la tipología de los anillos se ha aglutinado en una única categoría aquellos anillos que son notas sueltas, y se han denominado *tipos especiales* (Tipo I). Es el caso de un anillo de tipo solitario con un copete de seis gemas decrecientes, así como otros anillos con chatones en forma de estrella, de ave y de lazo. Son diseños dispersos, inconexos, que por una u otra razón no se puede incluir en ninguna de las tipologías descritas anteriormente. Obviamente, estos diseños están incluidos en las corrientes generales de las tendencias estéticas del momento como no podía ser de otra manera, dado que el gusto estético de la época y las posibilidades técnicas son comunes a toda la joyería. Ha sido necesario crear una grupo de "tipos especiales" puesto que los diseños de joyas recogen una parte de la realidad y siempre es posible la aparición de nuevos documentos con diseños de joyas o de nuevos hallazgos materiales.

s) Se constata que de la creación de joyas funciona a tres niveles muy distintos: el primer lugar corresponde al diseño puramente artístico que tan solo busca lo esencialmente estético y que no necesariamente ha de pasar la frontera del papel, del proyecto o de la idea; en segundo lugar, el diseño que une la capacidad artística o el afán estético con la realidad más tangible, no sólo económica y material, sino también la función de la joya –este aspecto resulta especialmente interesante puesto que lo acerca al del diseño actual, no en el aspecto industrial, claro está, pero sí conceptualmente–; y en tercer lugar, el que representaría la joyería en su expresión más sencilla y popular que equipararía el platero a un simple artesano.

t) Se constata que el estudio de los dibujos ofrece un conocimiento fiel del diseño, pero a la vez, suponen una selección del tipo de joyas, dado que encontramos pocas joyas masculinas, insignias y joyas de carácter popular. El hecho de que se conserve documentalmente pocos ejemplares no quiere decir que la difusión de un determinado tipo de joya fuera escasa.

u) La principal inspiración de la joyería es la propia joyería. Se constata la existencia de un estilo en joyería evolucionado del Barroco, aunque distinto del mismo. Es un estilo que, si bien aprovecha las estructuras barrocas, muestra coherencia interna autónoma, con unas formas y motivaciones propias, diferenciadas del Barroco. Este hecho representa la propia naturaleza del Arte, que aprovecha algo del pasado para dar un paso adelante, como la estructura del propio pensamiento humano. No pensamos pues que el Rococó sea una desnaturalización o una aberración del Barroco.

Contra el Rococó se suele aducir su excesivo decorativismo. La ornamentación está vista como algo artificiosamente falso y que en ocasiones se recurre a ella con profusión para, digamos, disimular la falta de otras virtudes en una obra de arte. No se aprecia como valor en sí misma. Entre nuestras aportaciones destacables está la observación del diseño con espíritu arquitectónico, donde se observan estructuras básicas o tipologías sobre la que se aplican elementos decorativos que no tienen referente en el Barroco, sino que son una creación propia del estilo. Entendemos que las creaciones del Rococó van más allá de un simple lenguaje decorativo y que en ocasiones va a favorecer el paso hacia el Neoclásico.

Realizadas las consideraciones y observaciones expuestas en torno a los diseños de joyas en España entre 1740 y 1800 y contrastados los datos, podemos concluir que puede apreciarse un modelo de configuración del diseños de joyas propio de la época motivo de estudio, en los que la metodología establecida se revela eficaz, y por ello justifican la premisa de la que se partía al principio, que era la necesidad de suplir la ausencia de un estudio dedicado a la joyería de esta época. Si bien, presenta limitaciones al no poder contar con mayor variedad de ejemplares materiales conservados y la escasez de estudios específicos sobre diseños europeos que contextualicen el diseño español.

GLOSARIO

Aderezo: conjunto de joyas para el ornato personal, formado por varias piezas de diseño uniforme como adorno del cabello, pendientes, pulseras, collares, adorno de pecho, broches y anillos. Es una unidad de diseño

Airón: adorno femenino para el cabello en forma de pluma, o dispositivos para sujetar esta.

Aigrette: ver airón.

Alamar: joya que imita, en metal, el elemento de pasamanería de similar nombre, sirviendo tanto para abotonarse como para gala y adorno. Se podía hacer de varias materias: estambre, seda, hilo, plata, oro, metal, etc.

Aljófar: perla pequeña de figura irregular. El término es de origen árabe.

Almendra: o almendrilla, elemento colgante en forma de gota, constituida por un engaste y su piedra. También llamado farolillo o lágrima.

Anillo del Pescador: El anillo del Pescador o piscatorio (en latín, *Anulum Piscatoris*) es un anillo usado por el obispo de Roma (el papa) quien, como sucesor del apóstol San Pedro, se considera la cabeza visible de la Iglesia católica. Su nombre se debe al antiguo oficio de pescador del apóstol San Pedro, cuyo sucesor es el papa. Cada sumo pontífice porta un anillo hecho con los restos del usado por el anterior. En él se grabará un nuevo sello. El anillo del Pescador tiene la imagen de san Pedro pescando en un bote, bordeado por el nombre del papa que ocupa la sede en ese momento en latín.

Arete: pendiente pequeño en forma de aro que se coloca en las orejas atravesando el lóbulo.

Argentería: conjunto de menudencias para el tocado, normalmente elementos de plata. Agujas, chispas y rosas.

Arracada: Tipo de pendiente para las orejas que a diferencia de los aretes cuenta con un adorno colgante. Antiguamente en las bodas el hombre entregaba a la mujer, además de la sortija un adorno para las orejas. Estos presentes se denominaban arras, de donde habría derivado el nombre de arracadas. La forma más común era la media luna.

Boca: elemento metálico preparado para ser engastada la piedra.

Botón: 1. Elemento metálico, generalmente redondo que, aplicado sobre el textil, atraviesa el ojal sujetando

dos partes de una prenda. 2. Elemento metálico compuesto por un frente y un pasador posterior, que, con otros semejantes, se colocaba sobre las costuras de las prendas o salpicado sobre éstas con función ornamental.

Brillante: desde el siglo XVII, denominación de la talla más perfecciona del diamante, que lo tornaba más luminoso. En sentido estricto, es la talla de 56 facetas, que aprovecha el efecto de refracción lumínica para lograr que la luz recibida surja por la parte superior o corona.

Brocamantón: Joya grande guarnecida con piedras preciosas utilizada a manera de broche, que se colocaban las damas prendida en la parte superior del pecho sobre la pieza de cotilla.

Broquelillo: botoncillo del que pende la piedra almendra o pendientes de los perendengues o arracadas con que las mujeres se adornan las orejas.

Cabujón: talla con superficie curva convexa, para piedras opacas o transparentes de color intenso.

Canutero: mango de la pluma de escribir. Alfiletero.

Carbunclo o carbúnculo: rubí: variante del corindón de color rojo.

Catalina: elemento rectangular del que parten cadenas con enganches para el reloj y dijes como una llave o un sello. Se sitúan en la cintura, tanto de hombres como mujeres. También llamado *chatelaine*

Cintillo: Sortija pequeña, de oro o plata, en forma de banda o aro guarnecida toda ella de pequeñas piedras preciosas. También se llama así a la cinta que rodea la copa del sombrero.

Claveque: Piedra semejante a un cristal de roca que se talla imitando al diamante pero de poco valor.

Collar de perro: especie de ahogador de unos cinco centímetros de anchura, con varios hilos paralelos de perlas.

Copete: Mechón, moño, cresta de halcón. Adorno sobresaliente colocado en la parte alta de la pieza de joyería.
Cotilla: ajustador armado de ballenas que usaban las mujeres desde la cintura al pecho, de seda o lienzo.

Corbata: Procedente de la palabra "crovata" o croata. Se llama así por haber empezado a usarla los jinetes croatas. Entró como nombre de una prenda usada por los soldados. Lienzo que se ponen los hombres al cuello y atándose en un nudo, caen los dos cabos hacia el pecho. Por extensión, la joya que simula una lazada textil de extremos doblados por el peso.

Corindón: Oxido de aluminio, Al^2O3, romboédrico, incoloro o diversamente coloreado. Las variedades transparentes y bien coloreadas son piedras preciosas muy apreciadas: zafiro, rubí, topacio oriental.

Crisoberilo: óxido de aluminio y berilio, Al^2Be, rómbico, de color amarillo o verde, con un brillo graso. Las variedades transparentes son muy apreciadas como gemas: alejandrita, ojo de gato.

Cruz de pescuezo: joya de dos o más cuerpos, el último en forma de cruz, que se ajusta al cuello mediante una cinta atada.

Chatelaine: elemento rectangular del que parten cadenas con enganches para el reloj y dijes como una llave o un sello. Se sitúan en la cintura, tanto de hombres como mujeres.

Chatón: elemento en forma discoidal, en forma de cabeza de clavo. En la sortija, parte frontal. Caja de engaste redonda, de paredes altas y garras marcadas a modo de costillas.

Chispa: elemento de pequeño tamaño, en forma de flor muchas veces, que con otros se distribuía por el peinado. Su nombre proviene de las puntas de diamantes que se usaban para enriquecerlos.

Devota: adorno que llevan las mujeres suspendido en el cuello en forma de T.

Dije: Adorno o juguete que se cuelgan del cuello las mujeres y los niños. Campanillas, cascabeles, mano de tejón, coral, cuerno de ciervo, higa, chupador, medallas, evangelios, etc.

Eglomisé: técnica consistente en realizar una decoración interpuesta entre dos capas de vidrio con pintura en frío.

Engaste: Procede de "incastare". Embutir una cosa en otra como una piedra preciosa en metal, puede ser cerrado o al aire. Adorno o lugar en que se engasta. Perla desigual que por un lado es llana o chata y por el otro redonda.
Etuí: (fr.) conjunto de objetos de costura, como agujas, dedal, hilo y tijeras.

Esmalte pintado: esmalte que se aplica directamente sobre una superficie, a pincel. Si su fondo es blanco, se llama porcelana.

Filigrana: obra formada por hilos de oro o plata unidos y soldados con mucha perfección y delicadeza.
Garzota: Penacho de plumas para el sombrero o el turbante, durante el siglo XVII. Su uso decae en el XVIII.

Higa: amuleto que consiste en la representación de una mano cerrada y el dedo pulgar asomando entre los dedos índice y corazón.

Joyel: joya pequeña. Cadena de oro con piedras preciosas o casa equivalente que se ponen al cuello hombres, mujeres, además de caballos y otros animales.

Latón: aleación de cobre y cinc, de color amarillo pálido y susceptible de gran brillo y pulimento. La adición de pequeñas cantidades de plomo, aluminio, estaño, etc. Mejora su ductilidad y resistencia a la corrosión.

Manilla: joya, empleada en parejas, consistente en hilos sujetos por un cierre, o bien una cinta o cadena metálica, adornada a veces por una lazada textil que adorna las muñecas. Pulsera.

Morrión: casco antiguo que suele tener un adorno en lo alto. Gorro militar sin alas y con visera.

Oriente: (Del lat. or□ ens, -entis, part. act. de or□ ri, aparecer, nacer). [RAE] *3. m. Brillo especial de las perlas, que les da valor*. Según la RAe es un vocablo aplicado a las perlas pero a veces se puede encontrar haciendo referencia de ciertas gemas. Tal es el caso de la expresión hecha "zafiro oriental".

Orla: (Del lat. **or□ la*, dim. de *ora*, borde). f. Orilla de paños, telas, vestidos u otras cosas, con algún adorno que la distingue. (RAE). En el caso de las joyas esa orilla está realizada generalmente con piedras preciosas, cosa de las rosillas.

Parure: ver aderezo.

Pasador: pestillo para cerrar o broche.

Perilla: en forma de pera o lágrima.
Peto: joya de gran tamaño, con perfil triangular, compuesta por uno o más cuerpos, con pasadores o lengüetas en el dorso. Se coloca en el pecho femenino, llegando a cubrir toda la delantera hasta alcanzar o sobrepasar la cintura.

Petillo: (Del dim. de *peto*). **1.** m. Pedazo de tela cortado en triángulo, que las mujeres usaron por adorno delante del pecho. **2.** m. Joya de la misma forma.

Piedra de Francia: Ver strass.

Piocha: airón que añade colgantes a su estructura en forma de lágrima, llamados almendras o farolillos.

Pluma: adorno para el sombrero o el peinado femenino en forma de pluma de ave. Imita su colorido con pedrería, o se mezcla con plumas verdaderas, formando un penacho.

Pulsera: adorno que se colocan las mujeres en las muñecas. Brazaletes, manillas.

Relicario: caja o estuche para guardar reliquias.

Rosa: 1. talla de diamante con figura de rosa, con anverso facetado y dorso liso. 2. De pecho: adorno de perfil circular para el centro del escote. Puede llevar copete, morrión o lazada. 3. Joya redondeada de menor tamaño que la anterior, con un clavo o púa, para ser colocada en el pelo.

Rosilla: Chatón que tiene forma de rosa, siendo esta una abstracción, no una flor naturalista. Se compone de una piedra preciosa central rodeada de una fila decorativa de gemas llamada orla. Las rosillas aparecen en anillos, recibiendo por ello este tipo de anillo el nombre rosilla, o también en los broquelillos de los pendientes.

Roseta: rosa pequeña. Rosilla.

Strass: Cristal de pasta dura con una alta proporción de componentes de plomo. Es muy luminosa y se puede tallar y pulir como un diamante. Al añadirle sustancias colorantes puede imitar otras piedras preciosas. Creado por George Frederic Strass (1701-1773).

Solitario: Anillo adornado con una sola piedra preciosa engastada.

Sortija: anillo que se pone en el dedo por adorno con gemas engastadas.
Trecho: Espacio que hay de un lugar a otro. En el siglo XVIII, es una pieza que une dos elementos destacados de una joya.

Tresillo: Sortija con tres piedras que hacen juego.

Tumbaga: tumbaga. (Del ár. tunb□ k, similor).
1. f. Liga metálica muy quebradiza, compuesta de oro y de igual o menor cantidad de cobre, que se emplea en joyería.

2. f. Sortija hecha de esta liga.
3. f. Anillo de la mano.

Turmalina: Ciclosilicato de aluminio y metales diversos, de color variable, aunque predominan las variedades oscuras y brillo vítreo. Es un mineral abundante en rocas ricas en sílice. Es frecuente en rocas metamórficas de contacto. Las variedades bien coloreadas y transparentes son apreciadas como piedras preciosas (rubelina, indigolita, verdelita, etc.).

Venera: insignia que suelen llevar al pecho los caballeros del hábito de las Ordenes Militares. Se dice que se le dio este nombre porque al principio se ponían esta insignia en las conchas de Santiago los caballeros de esta orden, de la que pasó a las demás.

Venturina: Vidrio que se fabricó por primera vez en Murano en los primeros años del siglo XVII. Se presentaba como un vidrio transparente, de color amarillo canela o ámbar y en él aparecían menudísimas pajitas que parecían de oro; en realidad se trataba de minúsculos octaedros de cobre, cristalizados durante el enfriamiento de la mezcla vítrea. El horno muranés de los Miotti en el siglo XVIII realizaba ejemplares en los que sí se hallaba presente el oro en polvo.

Vidrio: El vidrio se obtiene por fusión a altas temperaturas de arenas. Presenta una gama de colores que suele ir del verde al marrón, por la presencia de componentes de hierro. Según el óxido metálico añadido, pueden variar los colores para imitar piedras preciosas. Se conoce el vidrio azul desde el antiguo Egipto. La importancia de los colorantes era enorme entre los siglos XII y XVI en la producción de vidrieras, consiguiendo el color de forma empírica, al recurrir a recetas tradicionales y la pericia de los maestros vidrieros. Un estudio exacto de los comportamientos de los colorantes no se realizó hasta mediados del siglo XVII. En esta misma época se consiguió el color rubí, introduciendo polvo de oro, que fue reemplazado por el óxido de cobre, en el siglo XIX.

Viril: elemento plano realizado en cristal de roca, para protección de los materiales dispuestos en un marco. Por extensión, vidrio protector de la ventana de un medallón.

RELACIÓN DE FIGURAS

Fig. 3.
Diseños para collares, colgantes y arracadas. Grabado. Hans Collaert. 1581
Museo V&A, nº: 21632:3

Fig. 4.
Du Cerceau, Jacques Androuet (1510-1585). *Custodia*.
Museo V&A, nº: E.473-1911

Fig. 5.
René Boyvin. Colgantes. *Le livre de* bijouterie. S. XVI.
BNF.

Fig. 6.
Anillo. Pierre Woeiriot. *Libro d' Annelli d' orefici de l'inventione de Piero Woeriolo de Loreno*. Lyón, Francia, 1561.
Museo V&A, nº: 22705

Fig. 7.
Peto. Familia Santini. Siglo XVIII
Museo V&A, nº: 7899:3

Fig. 8.
Adornos. J. B. Herbst.
Museo V&A, nº: E.63B-1896

Fig. 9.
Peto. Thomas Flach.
Museo V&A, nº: E.3667-1904

Fig. 10.
Puño de bastón. Pasantía de Joan Batista Ferrando (5/9/1757)
Libro IV de Pasantías, fol. 104r. AHCB

Fig. 11.
Contraste de Gerona. S. XV.

Figs. 12, 13 y 14.
Marcas. *Llibre del col·legi de argenters de Gerona, sots invocasió del gloriós sant Aloy y sant Anastasi*, Fol. 10, 11 y 12.
BC- Ms. 321

Fig. 15 y 16.
Trazas de aderezos. Anónimo.
Museo Comarcal Salvador Vilaseca, Reus

Fig. 17.
Detalle. Collar. Trazas para un aderezo para la hija de CarlosIII
AGP. Sec. H. Caja 40- P00008432

Fig. 18.
Detalle. Cofia. Anónimo. Trazas para un aderezo para la hija de CarlosIII
AGP. Sec. H. Caja 40- P00008432

Fig. 19.
Detalle. Cofia. Anónimo. Trazas para un aderezo para la hija de Carlos III
AGP. Sec. H. Caja 40- P00008430

Figs. 20, 21 y 22.
Pierre Pouget, *Traité des pierres précieuses et de la manière de les employer en parure*. 1762.
BNF

Fig. 23.
Detalle. Firma de Dº. Ms. Albini
BNE

Fig. 24.
Detalle. Firma de Tomás Planes
BNE

Capítulo IV. Los dibujos
Fig. 1.
Santiago Matamoros. Pasantía de Jaime Carreras y Farriol. 13/4/1758.
Libro V de Pasantías, Fol. 27r. AHCB

Fig. 2.
Pasantía de Francisco Arnaudias y Bransi. 8/5/ 1758
Libro V de Pasantías, Fol. 28r. AHCB.

Fig. 3.
Jean-Honoré Fragonard. El columpio. c. 1750-1752. Óleo sobre lienzo.
Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid. Nº INV. 148 (1956.13)

Fig. 4.
Lancret, N. La tierra, (c. 1730)
Museo Thyssen-Bornemisza. Madrid

Fig. 5.
Pasantía de Anastasi Lleopart. 19/6/1777
Libro V de Pasantías, Fol. 164r. AHCB

Fig. 6.
Fernando VI. Pasantía de Mariano Gurumbau. 6/6/1758
Libro V de Pasantías, Fol. 29r. AHCB

Fig. 7.
Carlos III. Pasantía de Ramón Durán i Riera. 18/1/1774
Libro V de Pasantías, Fol. 145. AHCB

Fig. 8.
San Feliú Gerona, mártir lazado al mar con una rueda de molino atada al cuello. Pasantía de Feliú Bagés. 31/8/1758
Libro V de Pasantías, Fol. 31. AHCB

Capítulo V. El aderezo
Fig. 1.
Aderezo. Pasantía de Pau Girona. 17/1/1757
Libro V de Pasantías, fol. 18. AHCB

Fig. 2.
Aderezo. Pasantía de Felipe Estibar. 20/1/1757
Libro V de Pasantías, fol. 19. AHCB

Fig. 3.
Aderezo. Pasantía de Joan Espinás y Besora. 12/4/1760
Libro V de Pasantías, fol. 38. AHCB

Fig. 4.
Aderezo. Pasantía de Mateu Sardá. 27/1/1768
Libro V de Pasantías, fol. 86. AHCB

Fig. 5.
Aderezo. Pasantía de Rafael Gorina. 24/10/1768
Libro V de Pasantías, fol. 90. AHCB

Capítulo VI. El adorno para el cabello
Fig. 1.
Corona. Dinastía Ming. China
Museo Británico, Londres

Fig. 2.
Clavo para el pelo. Antonio Gontier (doc. 1784-1793). 24/III/1784.
A.H.M.V. Plateros. Caja 17. Libro de Dibujos. 1752-1882. f. 108v

Fig. 3.
Piocha. Juan de Abila. 1755
AGAS Libro II de Oro, nº 5

Fig. 4.
Piocha. Dº Ms. Albini. 1744
BNE Invent 26657

Fig. 5.
Piocha. Detalle. Albini. 1744
BNE Invent /26.343 Piocha 3

Fig. 6.
Piocha. Juan de Abila. 1754
AGAS. Segundo Libro de Oro, fol. 13

Fig. 7.
María Amalia de Sajonia. Mengs, Anton Raphael. 1761.
Museo del Prado

Fig. 8.
Cofia de la Reina María Amalia de Sajonia.
AGP. II-1055, N-VI

Fig. 9.
Cofia. Pierre Pouget, *Traité des pierres précieuses et de la manière de les employer en parure*. 1762.
BNF. Gabinete de Grabados

Fig. 10.
Cofia. Pierre Pouget, *Traité des pierres précieuses et de la manière de les employer en parure.* 1762.
BNF. Gabinete de Grabados

Fig. 11.
Infanta María Luisa de Borbón, Archiduquesa de la Toscana. Mengs, Anton Raphael. 1770. Detalle.
Museo del Prado

Fig. 12.
Cofia. Trazas encargadas por Carlos III. 1763
AGP. Sec. Histórica. Caja 40, P00008429

Fig. 13.
Cofia. Pierre Pouget, *Traité des pierres précieuses et de la manière de les employer en parure*. 1762.
BNF. Gabinete de Grabados

Fig. 14.
Cofia. Trazas encargadas por Carlos III
AGP. Sec. Histórica. Caja 40. P00008430

Capítulo VII. Los pendientes
Fig. 1.
Pendiente. Joaquim Fontana. 1768
Plateros, caja 17. Libro de Dibujos, fol. 51. AHMV

Fig. 2
Retratos de A. María Josefa de Lorena, archiduquesa de Austria. Anton Raphael Mengs, 1767. Museo del Prado.
B. Maria Carolina de Austria. Anton Raphael Mengs, 1773. Palacio Real
C. María Luisa de Borbón, hija de Carlos III y esposa de Leopoldo II. Anton Raphael Mengs, 1770. Museo del Prado.

Fig. 3
Retrato de María Carolina de Austria, reina de Nápoles y Las Dos Sicilias. Anton Raphael Mengs, 1768. Museo del Prado

Fig. 4.
Pendiente. Jeroni Franco. 1760
AHMV. Plateros. Caja 17, Libro de Dibujos, f. 19v

Fig. 5.
Légaré, Gilles. *Livre des Ouvrages d' Orfevrerie fait par Gilles Légaré Orfevre du Roy*. 1663
MAK: Museo de Artes Aplicadas, Viena. Inv- D 657 F-114 S-37 Z-11

Fig. 6.
François Le Febvre. Livre de Feuilles et de Fleurs Utile aux Orfevres et autres Arts. 1661
MAK: Museo de Artes Aplicadas, Viena. Inv- KI 221 F-114 S-27 Z-3

Fig. 7.
Pendiente *girandole*. Juan de Abila. 1755
AGAS. Libro II de Oro, nº 8.

Fig. 8.
Piocha. Dº Ms. Albini. 1744
BNE Invent/26651

Fig. 9.
Jan van der Cruycen Entwerfer: N. 2 Principes de Girandoles L. Vander Cruycen Fecit. 1770.
MAK: Museo de Artes Aplicadas, Viena. Inv-Nr. D 996 F-117 S-17 Z-2

Fig. 10.
Jean Guien. *Livre d' Ouvrages de Jouaillerie*. *A book of Ornaments for Jewellers*. Publicado c.1762
MAK: Museo de Artes Aplicadas, Viena. Inv- D 750 F-115 S-20 Z-6

Fig. 11.
Pendiente nº 2. Albini. 1744
BNE. Invent/ 26.652 (Catálogo nº 488)

Capítulo VIII. El collar

Fig. 1.
Detalle. María Luisa de Borbón, hija de Carlos III y esposa de Leopoldo II. Anton Raphael Mengs, 1770.
Museo del Prado

Fig. 2.
Friedrich Jacob Morison: *Fortsetzung von verschiedenen neuen und curieusen Inventionen von Geschmuck, Zierathen und Galanterien (...)*. Viena, c.1700
British Museum nº 1872,0511.1261

Fig. 3.
Gilles Légaré, *Livre des Ouvrages d' Orfevrerie fait par Gilles Légaré Orfevre du Roy*, 1663.
MAK: Museo de Artes Aplicadas, Viena. Nº inventario: D 657 F-114 S-37 Z-10

Fig. 4.
Jean Mondon, *Premier livre de pierreries pour la parure des dames : dédié à Madame T. D. J par son très humble et très obéissant serviteur / Mondon, Inventé et gravé par lui-même*. 1736-1751.
BNF, nº FRBNF40354372

Fig. 5.
Tomas Planes (grabador), D. Ms. Albini (platero). Lazo
BNE. Invent/26653

Fig. 6.
Lazo. Juan de Abila. Segundo Libro de Oro del Colegio de San Eligio de Sevilla.
AGAS. Plateros, leg. 4, nº1 Fol. 10. Sevilla

Capítulo IX. Joyas de pecho

Fig. 1.
Toisón. Jean-Henri Prosper Pouget, *Traité des pierres précieuses et de la manière de les employer en parure*. 1762.
BNF. Gabinete de Grabados. FRBNF31141971

Fig. 2a.
Toisón. Jean-Henri Prosper Pouget, *Traité des pierres précieuses et de la manière de les employer en parure*. 1762.
BNF. Gabinete de Grabados. FRBNF31141971

Fig. 2b.
Toisón de Oro. Gibert. 1772.
AGFCMS, leg. 3288.

Fig. 3a.
Venera del Espíritu Santo. Jean-Henri Prosper Pouget, *Traité des pierres précieuses et de la manière de les employer en parure*. 1762.
BNF. Gabinete de Grabados. FRBNF31141971

Fig. 3b.
Venera del Espíritu Santo. Gibert. 1772.
AGFCMS, leg. 3288.

Fig. 4.
Joyel. Mariano Pol. 28/5/1757.
AHCB. Libro V de Pasantías, Fol. 22r. AHCB

Fig. 5.
Nicolau Reges, 18/12/1764
AHCB. Libro V de Pasantías, Fol. 68.

Fig. 6.
Toisón. Jean-Henri Prosper Pouget, *Traité des pierres précieuses et de la manière de les employer en parure*. 1762.
BNF. Gabinete de Grabados. FRBNF31141971

Fig. 7.
Solimena, F. de. *Isabel de Borbón*, (1742 – 1745).
Museo del Prado

Fig. 8.
Detalle. Solimena, F. de. *Isabel de Borbón*, (1742 – 1745).
Museo del Prado

Fig. 9.
Diseños de ramos. Jean Henri Prosper Pouget. *Traité des pierres précieuses et de la manière de les employer en parure,* (1762).
BNF. Gabinete de Grabados.

Capítulo X. Las manillas

Fig. 1.
Cierres de manillas. Francia. c. 1770.
Museo Victoria y Alberto, Londres

Fig. 2.
Pasantía de Joseph Selma. 15/VI/1788.
Libro V de Pasantías, Fol. 88. AHCB

Fig. 3.
Detalle. María Amalia de Sajonia. Mengs, Anton Raphael. 1761.
Museo del Prado

XI. Los anillos
Fig. 1.
Pasantía de Agustí Quinsall. 25/X/1735.
Libro IV de Pasantías, Fol. 9r. AHCB
Fig. 2.
Examen de Vicent Planes. 3/XII/1761
Caja 17. Libro de Dibujos. 1752-1882. f. 23. AHMV

Fig. 3.
Pasantía de Antón Bidal y Bidal. 13/XII/1799.
Pasantías, Libro IV, fol. 220. AHCB

Fig. 4.
Pasantía de Joseph Bergua y Mir. 26/I/1764.
Pasantías, Libro V, fol. 63. AHCB

Fig. 5.
Pasantía de Jacinto Durán. 21/VIII/1758
Pasantías, Libro V, fol. 30. AHCB

Fig. 6.
Pasantía de Joseph Moner. 1/II/1763
Pasantías, Libro V, fol. 64. AHCB

Fig. 7.
Pasantía de Francisco Pujol. 14/IV/1764.
Libro V de Pasantías, Fol. 66r. AHCB

Fig. 8.
Sortija. Colección particular.

Fig. 9.
Pasantía de Antón Llorens. 15/VI/1796.
Libro V de Pasantías, Fol. 213r. AHCB

Fig. 10.
Pasantía de Anton Rebentós. 31/XII/1798
Libro V de Pasantías, Fol. 262r. AHCB

Fig. 11.
a) Pasantía de Francisco Tamburini y Taiña. 1759. Libro V de Pasantías, Fol. 34r. AHCB
b) Pasantía de Antón Subirachs. 18/XII/1760. Libro V de Pasantías, Fol. 41r. AHCB
c) Pasantía de Joan Vidal. 12/XI/1768. Libro V de Pasantías, Fol. 91r. AHCB

Fig. 12.
Pasantía de Pau Tarradas. 2/I/1768
Libro V de Pasantías, Fol. 84r. AHCB

Fig. 13.
Pasantía de Jaume Mora. 8/I/1759
Libro V de Pasantías, Fol. 33r. AHCB

Fig. 14.
Pasantía de Francisco Martorell y Canals, 21/XII/1763.
Libro V de Pasantías, Fol. 62r. AHCB

Fig. 15.
Pasantía de Francisco Gelabert y Balart. 2/XII/1761.
Libro V de Pasantías, Fol. 47r. AHCB

Fig. 16.
Examen de maestría de Juan Luengo. 1736.
Col. Privada. Libro de Exámenes de Granada. Fol. 4r

Fig. 17.
Pasantía de Antón Catá de la Torre i Comas. 27/I/178.
Pasantías V, fol. 184. AHCB

Fig. 18.
Pasantía de Mariano Noguer, 17/XI/1764
Pasantías V, 67r. AHCB

Fig. 19.
Anillos. Jean-Henri Prosper Pouget, *Traité des pierres précieuses et de la manière de les employer en parure*. 1762.
BNF. Gabinete de Grabados. FRBNF31141971

Fig. 20.
Pasantía de Pera Inglesa. 25/IX/1762
Pasantías V, fol. 53, AHCB

Fig. 21.
Pasantía de Ignacio Cots y Viñas. 1757
Libro V de Pasantías, Fol. 20r. AHCB

Fig. 22.
Pasantía de Joseph Espinas. 20/XI/1757.
Libro V de Pasantías, Fol. 24r. AHCB

Fig. 23.
Examen de maestría de Josep Clarós. 6/X/1786
Plateros. Caja 17 Libro de Dibujos, f. 116v. AHMV

BIBLIOGRAFÍA

AA. VV.: *Orfebrería del siglo XVIII*, Barcelona: Planeta-De Agostini. 1989.

AGUILAR PIÑAL, Francisco: *La Real Academia Sevillana de Buenas Letras en el siglo XVIII*. Madrid: Instituto Miguel de Cervantes, 1966.

AGUILAR PIÑAL, Francisco: *Historia de Sevilla. Siglo XVIII*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1989.

AINAUD, J.: «Grabado». En AA. VV., *Ars Hispaniae, Historia Universal del Arte Hispánico*. Vol. XVIII. Madrid: Plus-Ultra, 1962, pp. 243-320.

ALCOLEA, Santiago: «Artes Decorativas en la España Cristiana (siglos XI-XIX)». En *Ars Hispaniae. Historia Universal del Arte Hispánico*. Vol. XX. Madrid: Plus-Ultra, 1975.

ANDERSON, Lawrence: *El Arte de la Platería en México. 1519-1936*. Nueva York: Oxford University Press, 1941.

ANDREWS, Peter: *Las joyas de la Rusia Imperial*. Barcelona: Folio, 1999.

ANGULO IÑIGUEZ, Diego: *Catálogo de la alhajas del Delfín*. Madrid: Museo de Prado, 1944.

ARANDA HUETE, Amelia: "Dibujos de joyas de María Amalia de Sajonia", en *Reales Sitios*, nº 115, Madrid, 1993, pp. 33-39.

ARANDA HUETE, Amelia: "Dibujos de joyas para la boda de la Infanta María Luisa de Borbón, hija del rey Carlos III", *Reales Sitios*, nº 137, Patrimonio Nacional, Madrid, 1998, pp. 44-53.

ARANDA HUETE, Amelia: *La joyería en la Corte durante el reinado de Felipe V e Isabel de Farnesio*. Madrid: Universidad Complutense, 1999.

ARANDA HUETE, Amelia: *La joyería en la Corte durante el reinado de Felipe V e Isabel de Farnesio*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1999.

ARANDA HUETE, Amelia: "Aspectos tipológicos de la joyería femenina española durante el reinado de Felipe V", en *Anales de Historia del Arte*, nº 10. Madrid: Universidad Complutense, 2000, pp. 215-245.

ARBETETA MIRA, Letizia: "El alhajamiento de las imágenes marianas españolas: los joyeros de Guadalupe

de Cáceres y el Pilar de Zaragoza", *en Revista de dialectología y tradiciones populares*. Madrid, 1996, pp. 97- 126.

ARBETETA MIRA, Letizia: *Guadalupe, joyel de dos mundos. Análisis crítico del códice del joyel de Guadalupe*. Inédito, 1993

ARBETETA MIRA, Letizia: *La joyería española de Felipe II a Alfonso XIII en los museos estatales*. Madrid: Nerea, Ministerio de Educación y Cultura, 1998.

ARBETETA MIRA, Letizia: «La joyería Española de los siglos XVI al XX». En *Artes Decorativas en España. Summa Artis,* Vol. XLV. Madrid: Espasa Calpe, 1999.

ARBETETA MIRA, Letizia: "Joyas mallorquinas y obras de Giuseppe Bruno en la Colección Lázaro", *Revista Goya*, nº 287. Madrid, 2002.

ARBETETA MIRA, Letizia: «Platería y joyería en la Corte de Felipe V. La influencia francesa», en *El arte en la corte de Felipe V*. Madrid: *Museo del Prado*, 2002, pp. 353-372.

ARBETETA MIRA, Letizia: *El arte de la joyería en la Colección Lázaro Galdiano*. Segovia: Fundación Lázaro Galdiano-Caja Segovia, Obra Social y Cultural, 2003.

ARBETETA MIRA, Letizia: Fichas catalográficas. En *El Fulgor de la Plata*. Córdoba: Junta de Andalucía, 2007, pp. 474- 531.

ARCHIVO DEL REAL MONASTERIO DE GUADALUPE: AMG, C-83, *Libro de Joyas*. Descripción de las Alhajas de la Virgen de Guadalupe, con dibujos y noticias históricas. *Libro de Joyas de Nuestra Señora Santa María de Guadalupe. C.83*. Edición facsímil. Badajoz, 2005

ARGAN, Giulio Carlo: *El Arte Moderno, 1770-1970*. Valencia: Fernando Torres, 1975.

ARGAN, Giulio Carlo: *Renacimiento y Barroco*. Madrid: Ediciones Akal, 1987.

ARNÁEZ, Esmeralda: *Orfebrería religiosa en la provincia de Segovia hasta 1700*. Madrid: Gráficas Cóndor, 1983.

ARNÁEZ, Esmeralda: "José Martínez del Valle, Platero segoviano del siglo XVIII", *Archivo Español de Arte,* nº 225, Madrid, 1984, pp. 23-35.

ARNÁEZ, Esmeralda*: Orfebrería religiosa en la provincia de Segovia en los siglos XVIII y XIX*. Madrid: Gráficas Cóndor, 1985.

ARTIÑANO, P. M. De: "Exposición de Antigua Orfebrería Civil Española", en *Revista de Arte Español.* Tomo VI, Madrid, 1923, pp. 341-354.

ARFE Y VILLAFAÑE, Juan: *Quilatador de oro, plata y piedras preciosas*. Madrid: Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, 1976.

ARRUE UGARTE, Begoña: *La platería logroñesa*. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 1981.

ARTIÑANO, Pedro Miguel de: *Sociedad española de amigos del arte. Catálogo de la exposición de orfebrería civil española*. Madrid: Mateu, Artes e Industrias Gráficas, 1925.

BAERWALD, Marcus; MAHONEY, Thomas: *Historia de las Joyas*. Barcelona, 1966.

BARASCH, Moshe: *Teorías del Arte. De Platón a Winckelmann*. Madrid: Alianza, 1958.

J. BARRACHINA (Coord.): *Orfebrería del siglo XVIII*. Barcelona, 1989.

BARRIO, J. A.: "Las Ordenanzas Y Rolde De Plateros De Bilbao (1746)". *Ondare. Cuadernos de Artes Plásticas y Monumentales. Cuadernos de Sección. Artes Plásticas y Monumentales*, N. 2. San Sebastián, 1983, pp. 185-192.
http://www.euskomedia.org/PDFAnlt/arte/02/02185192.pdf#page=1&zoom=auto,-187,272
(Disponible en Internet a 17 de febrero de 2015)

BARTOLOMÉ ARRAÍZA, A. (coord): *Artes Decorativas en España. Summa Artis, Tomo I*. Summa Artis, Vol. XVI. Madrid: Espasa Calpe, 1999.

BAYER, Raymond: *Historia de la Estética*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1993.

BAZIN, Germain: *Barroco y Rococó*. Barcelona: Destino, 1992.

BAUR, Eva-Gesine: «El rococó y el neoclasicismo» en *Los maestros de la pintura occidental*. Taschen, 2005.

BERTOS HERRERA, Pilar: *Los Escultores de la plata y el oro*. Granada: Universidad de Granada, 1991.

BIBLIOTECA NACIONAL: *Dibujos italianos de los siglos XVII y XVIII en la Biblioteca Nacional*. Madrid: Biblioteca Nacional, 1984.

BIENALE D´ARTE ANTICA: *L´arte a Parma dai Farnese ai Borbone: Parma Palazzo della Pilotta. 22 settembre-22 dicembre,* Bologna, 1979.

BINNI, Walter: «Il Rococó Letterario», en *Manierismo, Barocco,Rococò: concetti e termini. Convegno Intenanzionale*. Roma: Accademia Nazionale dei Lincei, 1962.

BRASAS, J.C.: La platería vallisoletana y su difusión. Valladolid, 1981.

BRASAS, J.C.: La platería palentina. Palencia, 1982

BRINCKMANN, Albert Erich: *Arte Rococó*. Barcelona: Labor, 1953.

CABAÑAS MORENO, P.: "Grabados y reproducciones: la difusión de la imagen del arte, estímulos y referencias". *Anales de Historia del Arte*, nº 16,2006, p. 265.

CAMÓN AZNAR: *Guía abreviada del Museo Lázaro Galdiano*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1954.

CAMPS CAZORLA, Emilio. Inventario del Museo Lázaro Galdiano (1948-1950).

CAPEL MARGARITO, Manuel: *Orfebrería Religiosa en Granada, Vol.II*, Granada: Diputación Provincial de Granada, 1986.

CARDONA, M.: "París brilla más". Madrid: *Magazine El Mundo*, 2001, p. 50.

CATÁLOGO: *Exposición de la miniatura-retrato en España: catálogo general: Madrid, mayo-junio, 1916* / por Joaquín Ezquerra del Bayo. Madrid: Sociedad Española de Amigos del Arte, Imprenta Alemana, 1916.

CATÁLOGO: *The age of neo-classicism : the fourteenth exhibition of the Council of Europe, The Royal Academy and the Victoria & Albert Museum, London, 9 september-19 november 1972*. Londres: Arts Council of Great Britain, 1972.

CATÁLOGO: *Catalogue of foreign paintings*. Londres: Museo Victoria y Alberto, 1973.

CATÁLOGO: *Seven thousand years of jewellery*. London: Hugh Tait, British Museum Press, 1986.

CATÁLOGO: *La magie des couleurs et des pierres. Bijoux du XVI au XIX siècle*. Bruxelles, 1991.

CATÁLOGO: *Goya. La década de los Caprichos. Retratos 1792-1804*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1992.

CATÁLOGO: *Christie´s. Jewellery, Antique Jewellery and Rings*. London, 1994.

CATÁLOGO: *Jocalías. El tesoro de la Virgen del Pilar*. Zaragoza. 1995

CATÁLOGO: *Joies Catalanes dels segles XVIII, XIX i XX*. Barcelona, 1995.

CATÁLOGO: *Obras Maestras de la Colección Lázaro Galdiano*. Madrid: Museo Lázaro Galdiano, 2002.

CAVESTANY, J.: "La Real Fábrica de Platería". *Boletín de la Sociedad Española de Excusiones*. Vol. 31. Madrid, 1923, pp. 284- 295.

CELLINI, Benvenuto: Tratado de orfebrería, escultura, dibujo y arquitectura. Madrid, 1989.

CLAYTON, Stanton B.: "Diamantes Eternos", *Historia y Vida*, nº 174. Barcelona, 1968, pp. 74-88.

COTS MORATÓ, Francisco: *El examen de maestría en el arte de plateros de Valencia (1505- 1882).* Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 2004.

COTS MORATÓ, Francisco: «De Arte y Oficio a Colegio: el título de Artistas para los plateros de Valencia». En *Estudios de Historia del Arte. Centenario del Laboratorio de Arte*. Tomo II. Sevilla, 2009, pp. 329-350.

CRUZ VALDOVINOS, José Manuel: *Catálogo de Platería*. Madrid: Museo Arqueológico Nacional, 1982.

CRUZ VALDOVINOS, José Manuel: "Primera generación de Plateros franceses en la Corte Borbónica", *Archivo Español de Arte*. Madrid, 1982, pp. 84-1001.

CRUZ VALDOVINOS, José Manuel: "Propuestas Metodológicas para el estudio del arte de la platería", *IV Congreso Nacional de Historia del Arte CEHA. Ponencias y Comunicaciones*, Zaragoza, 1982, pp. 16-ss.

CRUZ VALDOVINOS, José Manuel: *Los Plateros* Madrileños. Madrid: Gremio de plateros y relojeros de Madrid, 1983.

CRUZ VALDOVINOS, José Manuel: "Exposición de Dibujos", *Iberjoya*. Madrid, 1985.

CRUZ VALDOVINOS, José Manuel: «Plateros Reales en la Corte Borbónica madrileña». En *El Arte en las Cortes Europeas del siglo XVIII*. Madrid: Comunidad de Madrid, Dirección General de Patrimonio Cultural, 1989, pp. 208-216.

CRUZ VALDOVINOS, José Manuel: *La Real Escuela de Platería de Don Antonio Martínez*. Madrid, 1988

CRUZ VALDOVINOS, José Manuel: *Platería en la época de los Reyes Católicos*. Madrid: Madrid Capital Europea de la Cultura, Fundación Central Hispano, 1992.

CRUZ VALDOVINOS, Jose Manuel; ESCALERA UREÑA, Andrés: *La Platería de la Catedral de Santo Domingo, primada de América*. Madrid, Tabapress, 1993.

CHECA, Fernando y MORÁN, M.: *El Barroco*. Madrid: Ediciones Istmo, 1982.

DALMASES, Nuria; GIRALT- MIRACLE, Daniel: *Plateros y Joyeros de Cataluña*. Barcelona: Destino, 1985.

D´AULNOY, Marie Catherine: *Relación del viaje de España* [1690], Madrid: Akal, 1986.

DAVILLIER, Jean-Charles*: Recherches sur l'orfèvrerie en Espagne: au Moyen Age et à la Renaissance*. [Ch. Davillier, dessins par Fortuny, Edouard de Beaumont, Madrazo et al., 1879]. Rungis: Maxtor France, 2014.

DE MARCOS SÁNCHEZ, R.: «Influencia francesa en la joyería de la corte Española: Leonardo Chopinot», en *El Arte en las Cortes Europeas del siglo XVIII*. Madrid: Comunidad de Madrid, Dirección General de Patrimonio Cultural, 1989, pp. 402-408.

D´ORS, Eugenio: *Lo Barroco*, Madrid: Tecnos, 2002.

ESPINOSA MARTÍN, Carmen: «El retrato- miniatura en los regalos diplomáticos españoles del siglo XVIII», *en El Arte en las Cortes Europeas del siglo XVIII*, Comunidad de Madrid, Dirección General de Patrimonio Cultural, Madrid, 1989, pp. 264-268.

ESTEBAN LORENTE, Juan Francisco: *La platería de Zaragoza en los siglos XVII y XVIII*. 3v. Madrid: Ministerio de Cultura, 1981.

ESTERAS MARTÍN, Carmen: La orfebrería en Teruel y su provincia. Siglos XIII al XX. Teruel, 1980.

ESTERAS MARTÍN, Carmen: *Marcas de platería hispanoamericana. Siglos XVI-XX*, Madrid: Tuero, 1992.

ESTRADA-RIUS, Albert: «Entre la realidad y el arquetipo: anotaciones en torno a una supuesta representación de la Real Casa de la Moneda de Barcelona». En *Actas del XIII Congreso Nacional de Numismática (Cádiz, 22-24 octubre de 2007)*. Cádiz, 2007, pp. 1107-1117.

EVANS, Joan: *A History of Jewellery 1100-1870*. New York: Dover, 1989.

EZQUERRA DEL BAYO, Joaquín: «Regalos Diplomáticos». En *Arte Español*. Tomo VII, nº 1. Madrid, 1924, pp. 51-57.

EZQUERRA DEL BAYO, Joaquín: *Casas Reales de España. Retratos de Niños. Los Hijos de Carlos III*. Madrid: Junta de Iconografía Nacional, 1926.

EZQUERRA DEL BAYO, Joaquín: *La duquesa de Alba y Goya* [1928]. Madrid: Aguilar, 1959.

FERNÁNDEZ ARENAS, José: *Barroco en Europa*. Barcelona: Gustavo Gili, 1983.

FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, M.R.: "Platería cordobesa: un censo de artífices y comerciantes de mediados del siglo XVIII", *Apotheca*, nº 5. Madrid, 1985, pp. 9-37.

FERNÁNDEZ, A.; MUNOA, R.; RABASCO, J.: *Enciclopedia de la Plata Española y Virreinal Americana*. Madrid, 1984.

FRANK, J.: *Joyas*. Barcelona: Castell, 1979.

GARCÍA ABELLÁN, J.: *Organización de los gremios en la Murcia del siglo XVIII*, Murcia: Academia Alfonso X el Sabio, 1976.

GARCÍA DE CORTÁZAR, FERNANDO; GONZÁLEZ VESGA, J. M.: *Breve Historia de España*. Madrid: Alianza.

GARCÍA CANTÚS, D.: *El gremio de Plateros de Valencia en los siglos XVIII y XIX*. Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 1985.

GARCÍA GAÍNZA, Concepción: *Dibujos antiguos de los plateros de Pamplona*. Pamplona: Universidad de Navarra, 1991.

GARCÍA GAÍNZA, Concepción: "El libro de exámenes de plateros", *Goya*, nº 225. Madrid, 1991, pp. 134-141.

GARCÍA LEÓN, Gerardo: *El Arte de la Platería en Écija. Siglos XV- XIX*. Sevilla: Diputación de Sevilla, 2001.

GARCÍA RODRÍGUEZ, Sebastián; RAMIRO CHICO, Antonio: *Presentación del Libro de Joyas*, Acompaña a la edición facsímil del Códice 83 del Archivo del Monasterio. Badajoz: Ediciones Guadalupe, 2005.

GARRIDO NEVA, Rocío: «Dibujos de joyas para Pedro de Alcántara Pérez de Guzmán y Mariana de Silva, Duques de Medina Sidonia». *Laboratorio de Arte*. Nº 25 (2013), pp. 559-579.

GUERRERO LOVILLO, José: «La Pintura Sevillana en el siglo XVIII». *Archivo Hispalense*. Tomo XXIII. Sevilla, 1955.

GESTOSO Y PÉREZ, José: *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive. (Sevilla, 1900)*, Pamplona: Analecta, 2001.

GOMBRICH, E. H.: *Historia del Arte*. Madrid: Debate, 1997.

GONZÁLEZ DE VEGA, J.: "Tesoros rescatados de la destrucción", *Antiquaria*, nº 63. Madrid, 1989, pp. 60-64.

GONZÁLEZ HERNÁNDEZ, V.: "Aspectos gremiales y artísticos de los plateros zaragozanos del siglo XVII", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, nº 18. Zaragoza, 1984.

GONZÁLEZ SUGRAÑES, Miquel: *Contribució a la història dels antichs gremis dels arts y oficis de la ciutat de Barcelona, volum primer, agullers, apotecaris i argenters*. Barcelona, 1915.

GOU I VERNET, Assumpta: *La joieria i l´orfebreria barcelonines (1600- 1850)*. Universidad de Barcelona, Tesis doctoral inédita. Barcelona, 1999.

GOU I VERNET, Assumpta: “Joiers I Orfebres Del Penedes i Garraf (Segle XVIII)”. *Miscel•lània penedesenca*; Vol.: 13. Figueres: Institut Ramon Muntaner, 1989, pp. 38- 68
http://www.raco.cat/index.php/MiscellaniaPenedesenca/article/view/59323/91851
(Disponible en Internet a 17 de febrero de 2015)

GRUNFELD, F. V.: *Las Joyas del Imperio*. Barcelona: Folio, 1999.

GUTIERREZ PASTOR, I.: «Retratos de Luis González Velázquez», en *El Arte en las Cortes Europeas en el siglo XVIII*. Madrid: Comunidad de Madrid, Dirección General de Patrimonio Cultural, 1989, pp.323-330.

GUTIÉRREZ DEL CAÑO, Marcelino: *Catálogo de los manuscritos existentes en la Biblioteca Universitaria de Valencia*. Valencia: Librería Maraguat, 1914.
http://www.archive.org/stream/catlogodelosma02univ/catlogodelosma02univ_djvu.txt
(Disponible en Internet a 16 de febrero de 2016)

HACKENBROCH, Yvonne: *Smalti e gioielli dal XV al XIX secolo*. Firenze, 1986.

HAUSER, Arnold: *Historia social de la literatura y el arte*. Vol. 2., Madrid: Debate, 1998.

HENARES CUELLAR, I.: *La Teoría de las Artes Plásticas en España en la segunda mitad del siglo XVIII*. Granada: Universidad de Granada, 1977.

HEREDIA MORENO, Mª Carmen: *Estudio de los contratos de aprendizaje artístico en Sevilla a comienzos del siglo XVIII*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla, 1974.

HEREDIA MORENO, Mª Carmen: “Alhajas, Plata y Pintura en un inventario “post-mortem” del siglo XVIII”, en *Homenaje a Dionisio Ortiz Juárez*. Córdoba, 1991.

HERNÁNDEZ PERERA, Jesús: “La obra del platero cordobés Damián de Castro en Canarias”, *Archivo Español de Arte*. Tomo 25. Madrid, 1952, pp. 111-128.

HERNÁNDEZ PERERA, Jesús: “Velázquez y las Joyas”, *Archivo Español de Arte*, nº 129-132. Tomo 33. Madrid, 1960.

HERRADÁN FIGUEROA, M. A.: «Una revisión de las colecciones de joyería del Museo Nacional de antropología», en *Anales del museo Nacional de Antropología*. Tomo III. Madrid, 1969, pp. 109-140.

HORCAJO PALOMERO, Natalia: *La joyería europea del siglo XVI: estudio tipológico y temático*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 1992.

HORCAJO PALOMERO, Natalia: "Sobre los diseños europeos de joyas grabadas en el siglo XVI y su posible influencia en las pruebas de maestría de dos orfebres catalanes". *Archivo español de arte*, Tomo 66, Nº 264, 1993, pp. 414-418.

HUGHES, Graham: *The art of jewelry. A survey of craft and creation*, New York: Gallery Books, 1984.

IGUAL ÚBEDA, Antonio: *El Gremio de Plateros. Ensayo de una historia de la platería valenciana*. Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo, 1956.

INSTITUT NEERLANDAIS: *Flemish drawings of the seventh century from the collection of Frits Lugt Erasmus*. París: Gent, 1972.

JIMÉNEZ PREGO, Mª Teresa: "Un códice de dibujos de joyas del siglo XVIII", *Iberjoya*, nº 6. Madrid, 1982, pp. 57-60.

JONES, Stephen Richard: *El siglo XVIII*. Barcelona: Gustavo Gili, 1985.

KIMBALL, Fiske: *Le style Louis XV*. Paris: A. et J. Picard, 1949.

LANLLIER, Jean; PINI, Marie: *Five Centuries of Jewelry*. New York: Arch Cape Press, 1983.

LEHNERT, Georg Hermann: *Illustrierte geschichte des kunstgewerbes*. Berlin: M. Oldenbourg, 1907-09.
http://www.archive.org/details/illustriertegesc02lehnuoft
(Disponible en Internet a 16 de febrero de 2016)

LOUZAO MARTÍNEZ, Francisco Javier: "Dibujos de Platería Coruñesa", en *Goya*, Nº 221, Madrid, 1991, pp. 284-289.

MALTESE, Corrado: *Las técnicas artísticas*. Madrid: Cátedra, 1990.

MARAVALL, Juan Antonio: *La Cultura del Barroco*. Barcelona: Ariel, 1986.

MARCO, A. S.: *Manual de Orfebrería, platería y joyería*. Barcelona: Serrahima y Urpí, 1957.

MARSHALL JOHNSON, Ada: «The Royal Factory for Silversmiths, Madrid». En *Notes Hispanic II*. New York: The Hispanic Society of America, 1942, pp. 15-29 y 226-227.

MARTÍN, Fernando A.: *Catálogo de la plata del patrimonio nacional*. Madrid: Editorial "Patrimonio Nacional", 1987.

MARTÍN, Fernando A.: "Joyeros y diamantistas en las colecciones del Patrimonio Nacional", en *Reales Sitios*, nº 71. Madrid.

MARTÍN, Fernando A.: "La Platería Martínez en el Museo del Prado", *Boletín del Museo del Prado*. Tomo I, nº 3. Madrid, 1980, pp. 163-164.

MARTÍN, Fernando A.: "Plateros reales en el siglo XVIII y marcas de piezas del Palacio Real de Madrid", *Reales Sitios*, Nº 77. Madrid, 1983.

MARTÍN, Fernando A.: "La Platería Real con Carlos III", *Reales Sitios*, XXVI, nº 99. Madrid, 1984, pp. 61-68.

MARTÍN, Fernando A.: «La Platería bajo los primeros Borbones». En *El arte en las Cortes Europeas del siglo XVIII*. Madrid: Comunidad de Madrid, Dirección General de Patrimonio Cultural, 1989, pp. 418- 422.

MARTÍN, Fernando A.: «Félix Leonardo de Nieva y sus útiles de contraste de oro y plata». En *Homenaje a Dionisio Ortiz Juárez*. Córdoba, 1991, pp. 163-166.

MARTÍNEZ SUBÍAS, Antonio: *La platería de Reus y su Real Colegio*. Reus: Arts Gràfiques Rabassa, 2008.

MASCETTI, Daniela; TRIOSSI, Amanda: *Earrings. From antiquity to the present*. London: Thames and Hudson, 1990.

MASFERRER, Santiago: "Els Llibres de pasantías, Una evocació de l'art de la joieria a la Catalunya d'ahir", *D'Ací i D'Allà*, vol. XVI, núm 111. Barcelona, 1927, pp. 90-91.

MCGRATH, J.: *Técnicas de Joyería*. Madrid, 1998.

MEJÍAS ÁLVAREZ, Mª Jesús: «El Tesoro de Nuestra Señora de la Asunción de Estepa. Las joyas barrocas». En *Actas de las I Jornadas sobre Historia de Estepa*. Estepa: Ayuntamiento de Estepa, 1995.

MEJÍAS ÁLVAREZ, Mª Jesús: "Las joyas del siglo XVIII de la Pastora de Cantillana como elementos definitorios de su iconografía". *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte*, nº 14, Sevilla: Universidad de Sevilla, 2001, pp. 275-284

MEJÍAS ÁLVAREZ, Mª Jesús: *Orfebrería religiosa en Carmona. Siglos XV- XIX*. Carmona: Ayuntamiento de Carmona, 2001.

MEJÍAS ÁLVAREZ, Mª Jesús (2002): "El Adorno con alhajas en las imágenes marianas en la Sevilla Rural: las joyas de la Virgen de los Dolores de la Hermandad de Nuestro Padre Jesús de Carmona", en *Estudios de platería: San Eloy 2004,* Murcia.

MEJÍAS ÁLVAREZ, Mª Jesús: «La Virgen de la Merced de la Iglesia de San Pedro de Carmona y sus joyas del siglo XVIII». En *Carmona en la Edad Moderna. III Congreso de Historia de Carmona*. Carmona, 2003.

MEJÍAS ÁLVAREZ, Mª Jesús: «Aproximación a las marcas de la joyería española del siglo XVIII». En *Estudios de platería: San Eloy 2004*. Murcia: Universidad de Murcia, 2004, pp. 285-298.

MERCHÁN DÍAZ, M. (): "Pintores de la Ilustración", en *Revista Antiquaria*, nº 51. Madrid, 1988, pp. 54-56.

MINGUET, Philippe: *Estética del Rococó*, Madrid: Cátedra, 1992.

MOLAS RIBALTA, Pedro.: *Los gremios barceloneses del siglo XVIII. La estructura corporativa ante el comienzo de la revolución industrial*. Madrid: Confederación Española Cajas Ahorro, 1970

MONTAÑÉS, L. BARRERA, J.: *Joyas*. Madrid: Antiquaria, 1987.

MONTIEL MUES, Alejandro: *Rococó y Neoclasicismo*. Barcelona: Instituto Galach, 1996.

MORALES Y MARÍN, José Luis: *Barroco y* Rococó. Barcelona: Planeta, 1986.

MORALES Y MARÍN, José Luis: *Mariano Salvador Maella*. Madrid: El Avapiés, 1991.

MORALES Y MARÍN, José Luis: *Pintura en España. 1750-1808*. Madrid: Cátedra, 1994.

MULLER, Priscilla: *Jewels in Spain, 1500-1800*. New York: Hispanic Society of America, 1972.

MUNCK, Thomas: *Historia Social de la Ilustración*. Barcelona, 2001.

MUSEO DEL PRADO: *Catálogo del legado Fernández Durán: artes decorativas*, Madrid: Patronato Nacional de Museos, 1974.

MUSEO DEL PRADO: *Museo del Prado: catálogo de dibujos*. Madrid: Museo del Prado, 1977

MUSEO DEL PRADO: *Mengs: Antonio Rafael Mengs, 1728- 1779*. Madrid: Patronato Nacional de Museos, 1980.

MUSEO DEL PRADO: *Dibujos italianos del siglo XVIII*. Vol. VII. Madrid: Museo del Prado, 1990.

MUSEO DEL PRADO: *Inventario General de Pinturas, Vol. I. La Colección Real*. Madrid: Museo del Prado, 1990.

MUSEO DEL PRADO: *Museo del Prado: catálogo de estampas*. Madrid: Museo del Prado, 1992.

MUSEO DEL PRADO: *El arte en la corte de Felipe V*. Madrid: Museo del Prado, 2002

NEWMAN, Harold: *An illustrated dictionary of jewelry*. Londres: Thames and Hudson, 1987.

OLIVEROS DE CASTRO, Mª Teresa: *María Amalia de Sajonia, esposa de Carlos III*, Madrid: CSIC, 1953.

ORELLANA, Marcos Antonio de: *Biografía pictórica valentina o Vida de los pintores, arquitectos, escultores y grabadores valenciano: Obra Filológica / Por El Dr. D. Marcos Antonio De Orellana*. Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 1967.

ORTIZ JUÁREZ, Dionisio: *Exposición de Orfebrería Cordobesa*. Córdoba: Diputación Provincial de Córdoba, 1973.

ORTIZ JUÁREZ, Dionisio: *Punzones de platería Cordobesa*. Córdoba: Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1980.

PÁEZ, Elena: *Repertorio de grabados españoles en la Biblioteca Nacional*. Madrid: Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, Secretaría General Técnica, 1981-1985.

PARELLADA, Ricardo: "La naturaleza de las pasiones del alma en Descartes". *Revista de Filosofía*, Nº 23. Madrid: Universidad Complutense, 2000, pp. 235-242

PEÑALVER RAMOS, Luis Francisco: «El complejo manufacturero de la Real Fábrica de Seda de Talavera de la Reina (1785). Cesión que hace la Corona a los Cinco Gremios Mayores de Madrid». En *Espacio, Tiempo y Forma, Serie IV, Historia Moderna, t. 9*. Madrid : Uned, 1996, pp. 359-389

PÉREZ BUENO, L.: "Del orfebre Don Antonio Martínez. La Escuela de Platería en Madrid. Antecedentes de su establecimiento, años 1775-76 y 1777", *Archivo Español de Arte*. Tomo 14. Madrid, 1940-41, pp. 225-234.

PÉREZ GRANDE, Margarita: «La platería cordobesa y los corredores de comercio del último cuarto del siglo XVIII». En *Actas del IV congreso Nacional de Historia del Arte*. Zaragoza, 1982, pp. 153-165.

PÉREZ GRANDE, Margarita: "Dibujos de examen de plateros de la ciudad de Granada", *Goya*, nº 313-314, 2006, pp. 257-270.

PÉREZ HERNÁNDEZ, Manuel: *La congregación de plateros de Salamanca: aproximación a la platería salmantina a través del archivo de la cofradía y el Punzón de sus artífices*. Salamanca: Universidad Pontificia de Salamanca, Centro de Estudios Salmantinos, 1990.

PÉREZ HERNÁNDEZ, Manuel: *Orfebrería religiosa en la diócesis de Salamanca, (siglos XV al XIX)*. Salamanca: Diputación de Salamanca, 1990.

PÉREZ RUFÍ, María Isabel: «La joyería imaginada. Una colección de grabados de diseños de joyas del siglo XVIII». En *Estudios de Platería. San Eloy 2010*. Murcia, 2010, pp. 593-612

PÉREZ RUFÍ, María Isabel: «La influencia italiana en la joyería andaluza del siglo XVIII». En *Actas del Congreso Internacional Andalucía Barroca*. Vol. I. 2007, pp. 385-392

PÉREZ RUFÍ, María Isabel: «Las joyas de la colección de dibujos de exámenes de plateros granadinos». En *Estudios de Historia del Arte. Centenario del Laboratorio de Arte*. Tomo II. Sevilla, 2009, pp. 469-478.

PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso: *Historia del Dibujo en España*. Madrid: Cátedra, 1986.

PHILLIPS, Clare: *Jewelry, from Antiquity to the present*. London: Thames and Hudson, 1996.

PIÑEL SÁNCHEZ, Carlos: *La belleza que protege. Joyería popular en el Occidente de Castilla y León*. Zamora: Heraldo de Zamora, 1998.

PIRENNE, Jaques: *Historia Universal. Las grandes corrientes de la Historia. Vol. IV*, Barcelona: Instituto Gallach, 1978.

PLATÓN: *Diálogos / Platón; traducciones introducciones y notas por Mª Isabel Santa Cruz*. Madrid: Gredos, 1988

POUGET, Jean-Henri-Prosper (17..-1769): *Traité des pierres précieuses et de la manière de les employer en parure par Pouget fils*. Paris : l'auteur, 1762. BNF. Notice n°: FRBNF31141971
http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b85290383/f1.item (Disponible en Internet a 18 de junio de 2015)

POUGET, Jean-Henri-Prosper (17..-1769): *550 [five hundred and fifty] authentic rococo designs and motifs for artists and craftspeople* [Texte imprimé] / Jean-Henri-Prosper Pouget. New York: Dover, 1994.

RAYÓN, F.; SAMPEDRO, J. L.: *Las joyas de las reinas de España*. Barcelona: Planeta, 2004.

REAL CÉDULA [1732]: Real Cédula con las ordenanzas que su Majestad (que Dios guarde) y su Real Junta General de Comercio, y de Moneda da a la congregación, colegio y arte de plateros de la ciudad de Barcelona para su buen regimen, y govierno, Sevilla.
Disponible a 17 de febrero de 2015 en:
https://play.google.com/store/books/details?id=J5RLd2YMsYwC&rdid=book-J5RLd2YMsYwC&rdot=1&source=ge-web-app

RIEBEN, Hans: *Portraits en miniature*. Lausanne : Berne Payot, 1952.

ROSSI, Filippo: *Chefs d´oeuvre de l´orfevrerie*. París: Arts et Métiers Graphiques, 1957.

ROWE, Donald F.: *The art of jewellery, 1450-1650*. Chicago: Loyola University of Chicago, 1975.

RUIZ MARTINEZ, José Manuel: *La Puerta de los Libros. Una aproximación al diseño gráfico a través del análisis de las cubiertas de Daniel Gil para Alianza Editorial*. Granada: Universidad de Granada, 2008.

SÁNCHEZ- BLANCO, Francisco: «Dinastía y Política Cultural». En *Actas del congreso Los Borbones. Dinastía y memoria de nación en la España del siglo XVIII*. Madrid, 2001.

SÁNCHEZ- BLANCO, Francisco: *El Absolutismo y las Luces en el reinado de Carlos III*. Madrid: Marcial-Pons, 2002.

SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier: *Dibujos españoles*. Madrid, 1930.

SÁNCHEZ JARA, D.: *Orfebrería Murciana*. Madrid: Editora Nacional, 1950.

SÁNCHEZ-LAFUENTE GEMAR, Rafael: *El arte de la platería en Málaga. 1550-1800*. Málaga: Universidad de Málaga, 1997.

SÁNCHEZ-LAFUENTE GEMAR, Rafael (coord.): *El fulgor de la Plata*. Sevilla: Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 2007.

SÁNCHEZ MORENO, J.: "Noticias para la historia de la orfebrería en Murcia", *Archivo Español de Arte*, 225. Madrid, 1984, pp. 174-180.

SANZ SERRANO, María Jesús: «El Barón Davillier, viajero y coleccionista». *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte,* Nº 13, 2000, pp. 223-240

SANZ SERRANO, María Jesús: «Modelos de joyas sevillanas durante el período rococó», *Tipologías, talleres y punzones de la orfebrería española: actas [del] IV Congreso Nacional de Historia del arte, Zaragoza, 4-8 de diciembre de 1982*, 1984, pp. 369-394

SANZ SERRANO, Mª Jesús: *La Orfebrería Sevillana del Barroco*. Sevilla: Excma. Diputación de Sevilla, 1976.

SANZ SERRANO, Mª Jesús: "La orfebrería en el Monasterio de la Encarnación de Osuna", *Archivo Hispalense*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla, 1979.

SANZ SERRANO, Mª Jesús: "Modelos de joyas sevillanas durantes el periodo rococó", en *Actas del IV congreso Nacional de Historia del arte*. Zaragoza: 1982, pp. 166-169.

SANZ SERRANO, Mª Jesús: *Antiguos dibujos de la platería sevillana*. Sevilla: Excma. Diputación de Sevilla, 1986.

SANZ SERRANO, Mª Jesús: «La joyería española del XVII». En *Actas de los Cursos de Verano de la Universidad de Córdoba*. Córdoba, 1986.

SANZ SERRANO, Mª Jesús: «Las joyas en los retratos reales de la Real Academia de Medicina de Sevilla». En *Memorias Académicas de la Real Academia de Medicina y Cirugía de Sevilla, Año 1986*. Sevilla, 1986.

SANZ SERRANO, Mª Jesús: *El Tesoro de la Virgen de Gracia de Carmona*, Carmona: Hermandad de Nuestra Señora Santísima Virgen de Gracia, 1990.

SANZ SERRANO, Mª Jesús: *Una Hermandad Gremial: San Eloy de los plateros. 1341- 1914*. Sevilla: Universidad Sevilla, 1996.

SANZ SERRANO, Mª Jesús: "Las joyas en la pintura de Velázquez", en *Revista Goya*, nº 277-278. Madrid, 2000, pp. 240-251.

SANZ SERRANO, Mª Jesús: «El tesoro de la Virgen del Rosario en la Parroquia de San Pedro de Carmona», en *Carmona en la Edad Moderna. III Congreso de Historia de Carmona,* Carmona, 2003.

SASTRE, L.: "Luces y Sombras de la Moda", *Revista Antiquaria*, nº 93. Año X. Madrid, 1992, pp. 50- 55.

SCHÖNBERGER, Arno; SOEHNER, Halldor: *El Rococó y su época*, Barcelona: Salvat, 1963.

SEMPERE Y GUARIÑOS, J.: *Historia del luxo y de las leyes suntuarias de* España [1788]. Madrid: Atlas, edición facsímil, 1973.

SENTENACH, Narciso: *Bosquejo histórico sobre la orfebrería española*. Edición facsímil. Madrid, 1981.

SMITH, Harold Clifford: *Jewellery*. New York: G.P. Putnam's, 1908.
http://www.archive.org/details/jewellery00smit a 16/02/ 2010,
(Disponible en Internet a 16 de febrero de 2010)

SNOWMAN, A. Kenneth: *The master jewellers*. Londres: Thames and Hudson, 1990.

STAROBINSKI, Jean: *1789. Los Emblemas de la Razón*. Madrid: Taurus, 1988.

SUBÍAS GALTER, Juan: "El retablo de plata de la Seo de Gerona", en *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, Nº 8, 1953, pp. 218-228.

SUBÍAS GALTER, Juan: "Los Libros de Pasantías", en *Goya*, nº 52. Madrid, 1963, pp. 224-228.

TAPIÉ, Victor: *Clasicismo y Barroco*. Madrid: Cátedra, 1978.

TOMÁS, Mariano: *La miniatura retrato en España*. Madrid: Dirección General de Relaciones Culturales, 1953.

TEYSSEDRE, Bernard: *El arte del siglo de Luis XIV*. Barcelona: Labor, 1973.

TRIADÓ, Joan: *L´Època del Barroco, s. XVII- XVIII. Historia de l´art catalá*. Barcelona, 1984.

URREA, Jesús: *Carlos III en Italia. Itinerario italiano de un monarca español, 1731-1759*. Madrid: Museo del Prado, 1989.

VALDIVIESO, Enrique: *El Barroco y el Rococó*. Madrid: Alhambra, 1980.

VALVERDE FERNÁNDEZ, Fernando: *El Colegio- Congregación de Plateros Cordobeses durante la Edad Moderna*. Córdoba: Universidad de Córdoba, 2001.

VASARI, Giorgio: *Vite*.
Edición digital en http://biblio.cribecu.sns.it/vasari/consultazione/Vasari/indice.html
(Disponible en Internet a 6 de octubre de 2006)

VERRIÉ, F. P.: «Els llibres de passantia dels argenters barcelonins», en Plata espanyola des del segle XV al XIX. Barcelona, 1979, pp. 85-93.

VIDAL BERNABÉ, Inmaculada: "Dibujos de orfebrería del siglo XVIII para la Catedral de Orihuela", *Anales de la Historia del Arte,* nº 4. Madrid, 1994.

VIÑAMATA, Águeda: *El Rococó: arte y vida en la primera mitad del siglo XVIII*, Barcelona: Montesinos, 1987.

WAGNER DE KERTESZ: *Historia Universal de la Joyas*. Buenos Aires: Centurión, 1947.

WARD, Ann: *Rings through the ages*. New York: Rizzoli, 1981.

WARD-JACKSON, P.: *Victoria and Albert Museum Catalogues. Italian Drawings*. Vol. 2, 17-18th centuries. Londres: Victoria and Albert Museum, 1979-80.

WEISE, Georg: "L´Italia e il problema delle origini del Rococò", *Paragone*. Firenze: Sansoni Editrice, 1954.

WHEATCROFT, Andrew: *Los Habsburgo*. Barcelona: Planeta, 1996.
WICKS, Silvia: *Joyería artesanal*. Madrid: Tursen-Hermann Blume Ediciones, 1996.

WUNDE: *Extravagant Drawings of the Eighteenth Century from the Collection Cooper Union Museum*. Nueva York: Lambert-Spector, 1962.

RELACIÓN DE FUENTES CONSULTADAS

Institución Colombina. Archivo General del Arzobispado de Sevilla. AGAS
Fondo Gremio de Plateros, leg. 4, nº1

Archivo Histórico Municipal de Pamplona. AHMP
Libro de Exámenes de Plateros

Archivo Histórico Municipal de Valencia. AHMV
Plateros. Caja 15. Libro de Dibujos. 1508- 1752
Plateros. Caja 16. Libro de Dibujos. 1688- 1830
Plateros. Caja 17. Libro de Dibujos. 1752- 1882

Archivo Histórico Provincial de Sevilla. AHPS
Sección Protocolos Notariales
Oficio 1. Manuel Martínez Briceño, Luis Martínez Briceño

- Leg. 727, 1755
- Leg. 728, 1756
- Leg. 729, 1757
- Leg. 730, 1758
- Leg. 731, 1759
- Leg. 732, 1760
- Leg. 733, 1760
- Leg. 734, 1761
- Leg. 735, 1762
- Leg. 736, 1763
- Leg. 737, 1764
- Leg. 738, 1765
- Leg. 739, 1766
- Leg. 740, 1767
- Leg. 741, 1768
- Leg. 742, 1769
- Leg. 743, 1770
- Leg. 744, 1771
- Leg. 745, 1772
- Leg. 746, 1773
- Leg. 747, 1773
- Leg. 748, 1774

- Leg. 749, 1775
- Leg. 750, 1776
- Leg. 751, 1777
- Leg. 752, 1778
- Leg. 753, 1778
- Leg. 791, 1801
- Leg. 792, 1801

Oficio 2. Dionisio Bravo, Francisco, Ascarza, Ignacio Bravo, Antonio Lemos y Beltrán

- Leg. 18330, Indice
- Leg. 1342, 1754
- Leg. 1343, 1754
- Leg. 1344, 1755- 1756
- Leg. 1345, 1757-1758
- Leg. 1346, 1759-1760
- Leg. 1347, 1761-1762
- Leg. 1348, 1763-1764
- Leg. 1349, 1765-1768
- Leg. 1350, 1769-1773
- Leg. 1351, 1774-1778
- Leg. 1352, 1779-1782
- Leg. 1353, 1783-1784
- Leg. 1354, 1785-1786
- Leg. 1355, 1787-1788
- Leg. 1356, 1789-1792

Oficio 3. Jesús María Joseph Luque

- Leg. 18342, Índice
- Leg. 1894, 1755
- Leg. 1896, 1760- 1762
- Leg. 1897, 1763-1764
- Leg. 1898, 1765
- Leg. 1899, 1767
- leg. 1901, 1775- 1784
- Leg. 1902, 1787

Archivo Histórico de la Ciudad de Barcelona. AHCB
Libros de Pasantías IV (relativo a los plateros foráneos que se examinaban en la ciudad) Libros de Pasantías V (relativo a los plateros de la ciudad de Barcelona)
Real Cédula con las Ordenanzas que Su Magestad (que Dios guarde) y su Real Junta de Comercio, y de Moneda da a la Congregación, Colegio, y Arte de Plateros de la ciudad de barcelona, para su buen regimen, y gobierno en vista de varias pretensiones, y Ordenanzas, que ha tenido presentes, concedidas a dicho Arte desde el año de 1401, hasta el de 1705. Dado en Sevilla a 8 de agosto de 1732. S.A.y S.C. Sig. Gremis. Gremis General. Caja 1.

Archivo Histórico Municipal de Córdoba. AHMC
Ordenanzas del Arte e la Platería. Sig. 4.02.01 P1
Libro de Registro de Hermanos (1575-1745)
Libro de Aprobaciones de Artífices Plateros del Colegio del S.S. Eloy (1745-1784). Archivo de Plateros, libros 10 y 11.

Biblioteca de Cataluña. BC
Llibre del col·legi de argenters de Gerona, sots invocasió del gloriós sant Aloy y sant Anastasi. Manuscrit Ms. 321. Girona, entre 1672 i 1855] 88 f.: il.

Biblioteca Nacional de España. BNE
Planes, Thomas; Albini, Dº Ms. Diseños de Joyería. Invent. (signatura y correspondencias)

- BNE Invent/26.026 (simple)
- BNE Invent/26.343 (simple)
- BNE Invent/26.344 (simple)
- BNE Invent/26.652 (simple)
- BNE Invent/26.654 (simple)
- BNE Invent/26.655 (simple)
- BNE Invent/26.651 (simple)
- BNE Invent/25.977 (doble)
- BNE Invent/26.653 (simple)
- BNE Invent/26656 (simple)
- BNE Invent/25.984 (doble)
- BNE Invent/26657 (simple)
- BNE Invent/26.025 (doble)

Biblioteca del Real Monasterio de Guadalupe. BMG
Libro de Joyas de Nuestra Señora Santa María de Guadalupe. Códice 83

Colección particular.
Dibujos de examen de Plateros Granadinos. 1735-1747

Real Biblioteca, Palacio Real de Madrid. RB
Sección Histórica. Catálogo de Joyas de la Reina María Amalia de Sajonia.
Sección Histórica. Caja 40-1763 mayo 23, P00008428-40

El diseño de joyas en España. 1740-1800

María Isabel Pérez Rufí

VOLUMEN II

El diseño de joyas en España. 1740-1800

Tesis doctoral de

María Isabel Pérez Rufí

Universidad de Sevilla. Departamento de Historia del Arte

Dirigida por la Prof. Dra. María Jesús Sanz Serrano, catedrática de universidad.

Tutor del proyecto de tesis Prof. Dr. Antonio Joaquín Santos Márquez, Profesor Titular de Universidad

Programa de doctorado
'Nuevas perspectivas y problemas en la investigación del patrimonio andaluz, español e iberoamericano'

Línea de investigación
'Artes Suntuarias en España y América'

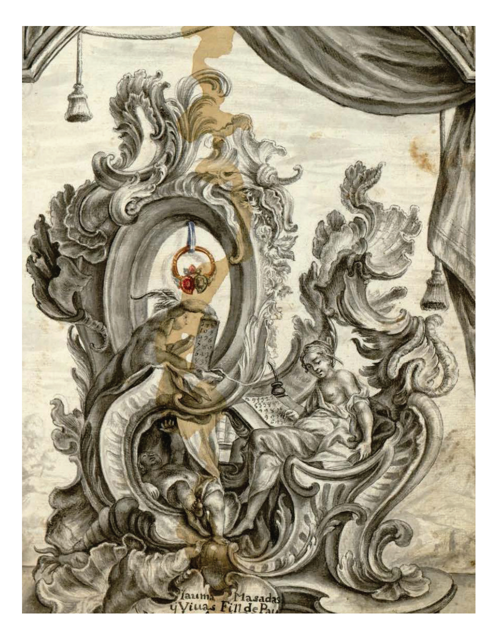
Volumen II



Facultad de Geografía e Historia
Departamento de Historia del Arte

INDICE

LIBRO V DE PASANTÍAS DE PLATEROS DE BARCELONA



01.

Jauma Masadas y Villas, hijo de Pau Masadas
Platero
Anillo
20/III/1755
Plumilla y acuarela grisalla
Papel verjurado
Archivo Histórico Municipal, Barcelona.
Sección Plateros. Pasantías V. fol 10r

Sortija con chatón formado por dos óvalos de piedras de color (rubí y zafiro) rodeado de chispas de diamantes. Coronados por un copete en forma de corona imperial o flor de lis compuesta mediante una chispa de rubí y dos puntas de diamantes. Hombros del aro adornados con hojas barrocas. Tipo E.

En cuanto a la descripción del dibujo podemos decir que aparecen tres figuras sobre un monumento arquitectónico de formas rococó similar a un carro triunfal. Estructura en forma de 8 en el lado izquierdo y de 3 a la derecha, adornado de curvas y contracurvas y grandes rocallas. Destaca la asimetría del conjunto. Figura femenina alegórica de la aritmética y un muchacho sostiene una tablilla con cálculos. Niño en escorzo en la parte inferior.

La pieza a examen pende mediante una cinta en el hueco superior de la estructura en forma de 8.

Acompaña el siguiente texto:
"Jaume Masadas y Villas fill de Pau Masadas Argenter Me Ha fet en 20 de Marzo de 1755".

Bibliografía:
- SUBÍAS GALTER, J.: "Los Libros de Pasantías", en *Goya*, nº 52. Madrid, 1963, pp. 224-228.
- GOU VERNET. Las Pasantías de Barcelona. Tesis doctoral. Inédito



02.

Anton Costa y Perello, hijo de Pau Costa
Escultor
Anillo
4/IV/1755
Plumilla y acuarela de color
Papel verjurado
Archivo Histórico Municipal, Barcelona.
Sección Plateros. Pasantías V. fol 11r

Solitario con gema engastada en boquilla cerrada. Los hombros están decorados con sigmas. Tipo A1.

Dibujo apaisado sin marco. Escena de seis damas y criadas y un caballero en torno a una dama, centro de la composición, que parece probarse algunas joyas frente a un espejo. Viste de blanco con estampado floral, falda y sobrefalda, manga al codo con encajes, ahogador, piocha y manillas.

La joya cuelga del marco mediante una cinta.

Acompaña el siguiente texto:
"Anton Costa y Perello, fill de Pau Costa Sculptor me ha fet en obra als 9 de abril de 1755" en una filacteria que ocupa todo el borde superior del dibujo.

Bibliografía:
- MÜLLER, Priscilla: *Jewels in Spain, 1500-1800*. New York: Hispanic Society of América, 1972, p. 175.



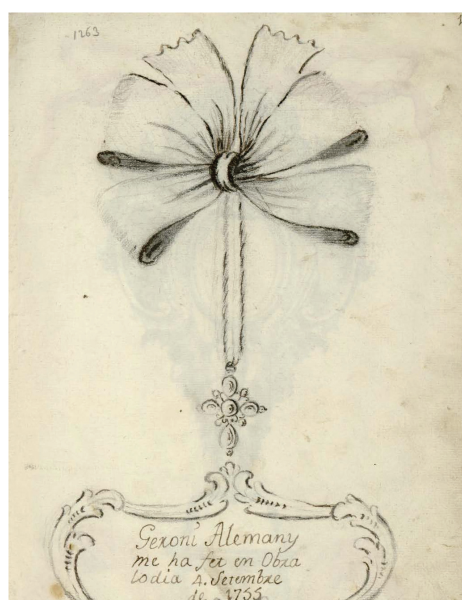
03.

Tomás Godeol
Anillo
20/VIII/1755
Acuarela multicolor, con perfiles a plumilla
Papel verjurado
Archivo Histórico Municipal, Barcelona.
Sección Plateros. Pasantías V. fol 13r

Anillo con gran gema central muy facetada. Parece que lo rodean puntas de diamantes o quizá sea una forma de indicar que debía estar sostenida por uñas. Una piedrecilla a cada lado, en los hombros. El aro está totalmente adornado con volutas delgadas. Tipo A1.

Dentro de un marco de eses con roleos y decoración de azucenas, venera y jarrones laterales, se representa al santo onomástico, Santo Tomás en oración, arrodillado ante un altarillo, asistido por el Espíritu Santo representado como una paloma. Un angelillo sostiene una cinta de la que pende la joya objeto de examen.

Acompaña el siguiente texto:
"Tomás Godeol Me afet en obra a By als 20 de Agost de 1755"



04.

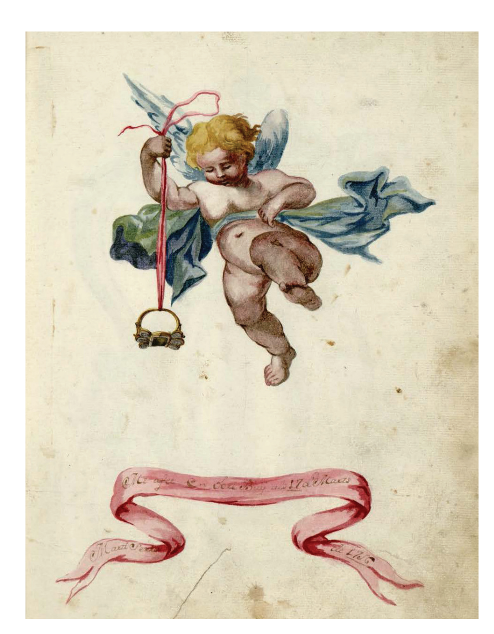
Jerónimo Alemany
Cruz de pecho
4/IX/1755
Lápiz
Papel verjurado
Archivo Histórico Municipal, Barcelona.
Sección Plateros. Pasantías V. fol 14r

Cruz de pecho. Cruz latina con potencias entre los brazos haciendo del crucero un cuadrado. El brazo superior y los laterales son sendas piedras ovaladas engastadas en boquillas. Los brazos laterales rematan en bolitas decorativas y el superior con pasador y arandela. Piedra circula en el crucero, se une al brazo inferior con elemento en forma de *m*. El brazo inferior es una piedra aperillada, con remate de bolita.

Sin marco. Doble lazada delgada con los cabos en la parte superior, a modo de improvisado copete. Del nudo surge una cinta que sostiene la joya.

Dibujo apegado a formas clásicas del barroco.

Acompaña el siguiente texto:
"Geroni Alemany me ha fet en Obra Lo dia 4. Setembre de 1755"



05.

Martí Serra
Anillo
17/V/1756
Acuarela multicolor
Papel verjurado
Archivo Histórico Municipal, Barcelona.
Sección Plateros. Pasantías V. fol 16r

Anillo con chatón en forma de lazo o tipo "mosca" según denominación de Aranda Huete. Esmeralda en el centro, flanqueada por aletas de extremos trilobulados con piedras ovaladas en boquillas cerradas. Los hombros son triangulares, unidos al resto del aro mediante una bolita. El aro es liso. Tipo G.

Filetín sencillo a modo de marco. Angelillo sostiene una cinta de la que cuelga la joya.

Acompaña el siguiente texto:
"Martí Serra Me afet en Obra buy als 17 de Marts de 1756"

Bibliografía:

- ARANDA HUETE, Amelia: *La joyería en la Corte durante el reinado de Felipe V e Isabel de Farnesio*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1999, pp. 491-492.



06.

Antonio Tramullas
Anillo
1757
Acuarela azul
Papel verjurado
Archivo Histórico Municipal, Barcelona.
Sección Plateros. Pasantías V. fol 25r

Anillo tipo solitario, con una sola piedra redonda sostenida por casquillo con costillas. Hombros muy decorados por elementos vegetales más bien abstractos. Tipo A1.

Marco de filetín doble con sombreado para hacer efecto de volumen. Escena con monumento arquitectónico fantástico de formas rococó, cornisas asimétricas, con rocalla y volutas. Dos angelillos recostados sobre este monumento. Uno de los angelillos sostiene un anillo.

La cartela está incluida en mitad del monumento

Acompaña el siguiente texto:
"ANTONIO TRAMULLAS FILL DE JOSEPH TRAMULLAS ARGENTER 1757"



07.

Bernabé Vilallonga y Nadal
Anillo
23/XII/1757
Aguada. Grisalla
Papel verjurado
Archivo Histórico Municipal, Barcelona.
Sección Plateros. Pasantías V. fol 26r

Anillo solitario. Chatón con casquillo gallonado para una gema sostenida por minúsculas ces con volutas. Aro totalmente decorado por acantos. TipoA1.

Filetín sencillo como marco. Escena a página completa del martirio de San Bernabé, lapidado y asistido por un ángel que sostiene la corona y la palma martirial.

Gran cartela todo el cuarto inferior de la hoja formada por ces con volutas, en el centro de la cartela un monstruo de cuya gran boca pende un anillo.

Acompaña el siguiente texto:
"Bernabé Vilallonga y Nadas, fill de Pau Vilallonga Angenter, me ha fet en obta, vuy als 23 de decembre 1757"



08.

Pera Piqué
Joya
22/XII/1759
Grisalla
Papel verjurado
Archivo Histórico Municipal, Barcelona.
Sección Plateros. Pasantías V. fol. 36r

Anillo con gema solitaria sostenida por cuatro parejas de ces enfrentadas. Hombros y centro del aro se decoran por tres bolas minúsculas. Tipo A4.

Marco que adorna parcialmente el papel, solo ocupa la parte superior. Es una gran *ce* con tornapuntas y una sección vertical curva en el centro de la clave con un arco. Cartela para la autoría con ces de curvas y contracurvas, esta cartela está adornada en el centro por el diseño a examen –un anillo-. Se representa a San Pedro, con las llaves del cielo, en oración. A la derecha un gallo sobre la rama de una árbol y al fondo se ve el Monte Calvario con tres cruces.

Dibujo apegado a formas clásicas del barroco.

Acompaña el siguiente texto:
"Pera Pique mea fet en obra buy als 22 Desembre 1759"



09.

Francisco Serra
Anillo
21/VII/1760
Aguada grisalla
Papel verjurado
Archivo Histórico Municipal, Barcelona.
Sección Plateros. Pasantías V. fol. 39r.

Anillo con aro decorado. Rosilla de seis gemas en la orla como chatón. Siendo tan rococó todo el dibujo que acompaña al diseño de la joya, éste no deja de ser un diseño muy clásico. Tipo B1.

Gran marco con forma iregular. Realizado con rocallas. Del lado izquierdo pende un trozo de tela y un niño sostiene un anillo. Todo este marco es a la vez una gran cartela.

Acompaña el siguiente texto:
"francisco serra, fill de anton serra comercian, meafet en obra bui als 21 de juri-l de 1760"



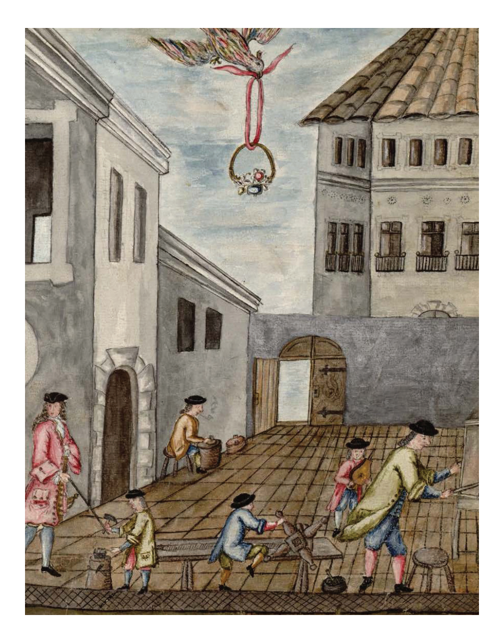
10.

Bruno Monserdá y Matas
Anillo
19/XI/1761
Aguada grisalla
Papel verjurado
Archivo Histórico Municipal, Barcelona.
Sección Plateros. Pasantías V. Fol. 46r.

Anillo tipo solitario. Gema engastada en casquillo. El engaste parece una corona de tornapuntas plateada para reforzar la blancura del diamante, aunque es difícil distinguir los detalles. Tipo A3.

Marco arquitectónico, con arco mixtilíneo en cuya clave se encuentra una cara monstruosa de la que pende el diseño a examen, un anillo. Este marco alberga la figura de San Bruno en oración en medio de un paisaje agreste. La parte exterior del arco se decora con roleos y curvas. Cartela con forma de pergamino.

Acompaña el siguiente texto:
"Bruno Monserdá y Matas, meafet en obra als 19 de noembre de 1761"



11.

Felipo Marés y Puix
Anillo
22/VI/1762
Aguada color
Papel verjurado
Archivo Histórico Municipal, Barcelona.
Sección Plateros. Pasantías V. Fol. 50r

Anillo tipo *giardinetti*, con florecillas sin un orden geométrico. Presenta dos gemas de mayor tamaño: un zafiro de talla esmeralda y un rubí de talla rosa, ambas de buen tamaño, rodeada de pétalos y hojuelas de oro visto un capullo de flor con lo que parece que sea un topacio. Aro liso con leve ensanche en los hombros. Tipo F.

Obra delicada y refinada, muy moderna en la época, es la primera que encontramos así.

Escena de taller que ocupa tres cuartos del papel. El cuarto inferior lo ocupa una gran cartela de roleos vegetales. Laguna en la esquina del papel que no impide la lectura completa de la nota de autoría.

Se representa la tercena escena consecutiva del trabajo en un taller, que se desarrolla en un patio con una casona de fondo. Representa niños y adultos trabajando con una prensa y diversos instrumentos. Uno de los adultos con un bastón en la mano que quizá represente el maestro. Personajes vestidos elegantemente a la moda francesa, con casacas, pantalón corto y medias y sombreros.

El dibujo es un tanto infantil en la perspectiva, sin embargo el diseño de la pieza a examen está mucho más cuidado.

Acompaña el siguiente texto:
"Enobra dia 22 juny 1762"

Bibliografía:
- ESTRADA-RIUS, Albert: «Entre la realidad y el arquetipo: anotaciones en torno a una supuesta representación de la Real Casa de la Moneda de Barcelona». *En Actas del XIII Congreso Nacional de Numismática (Cádiz, 22-24 octubre de 2007)*. Cádiz, 2007, pp. 1107-1117.



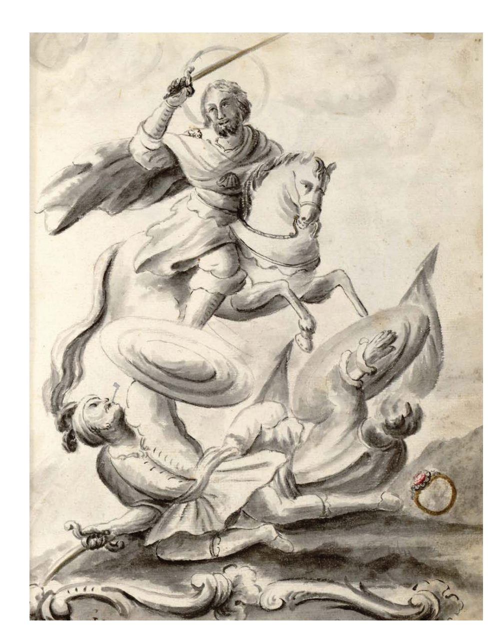
12.

Josep Riera i Montells (?)
Anillo
7/VIII/1763
Plumilla
Papel verjurado
Archivo Histórico Municipal, Barcelona.
Sección Plateros. Pasantías V. Fol. 58r

Anillo tipo solitario con gema circular, no se aprecia al detalle. Engaste en forma de corona de tornapuntas. Extremos del brazo con volutas. Tipo A3.

San José con el Niño, este sobre el orbe. Estilo en consonancia con la pintura piadosa de la época.

Acompaña el siguiente texto:
"Josep Riera i Montells me ha fet en obra bui als 7 agosto 1763"



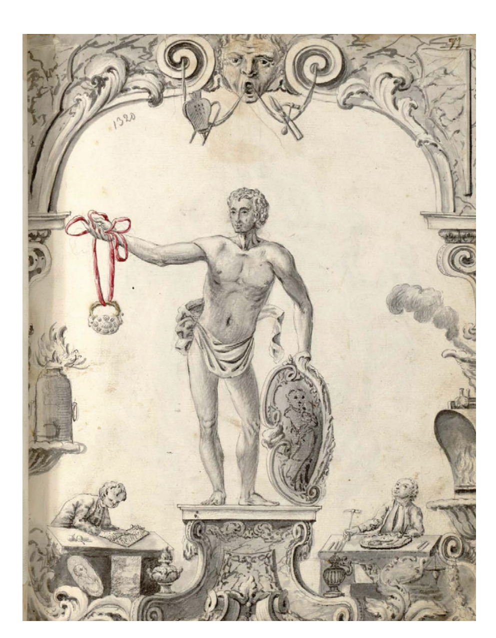
13.

Jaume Monio y Llordat
Anillo
13/XII/1763
Grisalla
Papel verjurado
Archivo Histórico Municipal, Barcelona.
Sección Plateros. Pasantías V. Fol. 61r

Anillo con rosilla de orla sencilla de diamantes engastados en plata, en torno a un rubí central muy facetado, en un chatón redondo. Hombros decorados y aro de oro liso. Tipo B1.

Se representa a Santiago Matamoros según su iconografía habitual.

Acompaña el siguiente texto:
"Jaume Monio y Llordat me ha fet en obta Dia 13 Decembre 1763"



14.

Joseph Mas
Anillo
16/VI/1765
Grisalla
Papel verjurado
Archivo Histórico Municipal, Barcelona.
Sección Plateros. Pasantías V. Fol. 71r

Anillo con chatón ovalado con pedrería engastada en forma de rosilla en boquillas cerradas. Las gemas está muy separadas unas de otras, siendo la central una piedra de talla oval y las de la orla cuadradas –posiblemente esmeraldas, lo que las emparenta con aquellas publicadas por Aranda Huete–. Tipo B2.

Gran figura escultórica masculina sobre peana. Sostiene en una mano un espejo y en la otra una cinta de la que pende el diseño propuesto para examen. A sus pies dos muchachos que dibujan y cincelan una pieza junto a sendos hornos. Es una representación del acto del examen de maestría y la representación del Arte de la Platería. Marco arquitectónico en la parte superior del dibujo con arco vegetal que poya sobre ménsulas con roleos. En la clave, cara monstruosa de la que cuelgan un fuelle, tenazas, un cincel y un martillo, los instrumentos de trabajo de un platero.

Acompaña el siguiente texto:
"Joseph Mas fill de Juan Mas argenter me afet en obra als 26 de junio de 1765"

Bibliografía:
- ARANDA HUETE, Amelia (1993): "Dibujos de joyas de María Amalia de Sajonia", en *Reales Sitios*, nº 115, Madrid.



15.

Rafael Solá
Anillo
19/XII/1765
Grisalla
Papel verjurado
Archivo Histórico Municipal, Barcelona.
Sección Plateros. Pasantías V. Fol. 73r

Anillo con chatón en forma de lazo o tipo mosca según lo denomina Aranda Huete. Tipo G.

Marco vegetal de hojas curvas rodea la joya. La cartela es la suma de elementos curvos que forman una especie de tondo. El diseño de la pieza pende de un lazo de doble lazada. Es un dibujo rápido, que no busca el detalle.

Acompaña el siguiente texto:
"Rafal Solá me a fet en Obra als 19 de Decembre de 1765"

Bibliografía:

- ARANDA HUETE, Amelia: *La joyería en la Corte durante el reinado de Felipe V e Isabel de Farnesio*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1999, pp. 491-492.



16.

Antón Marlet
Piocha
23/XII/1765
Acuarela
Papel verjurado
Archivo Histórico Municipal, Barcelona.
Sección Plateros. Pasantías V. Fol. 74r

Piocha o adorno de pecho con forma de ramo vertical de diamantes. De un vástago central en forma de suave sigma surgen ramas con flores naturalistas de hojas pequeñas y delicadas. Es el paradigma del rococó: asimétrica, calada y con pedrería monocroma. Es la única piocha en las Pasantías de la segunda mitad del siglo.

El examen demuestra un alto dominio de la técnica del dibujo y la acuarela, mediante un *pierrot* que sostiene la pieza a examen como si fuera un estandarte, rodeado por un marco vegetal de hojas y flores carnosas y generosas, un entablamento y una cartela que ocupa el tercio inferior.

Acompaña el siguiente texto:
"Antón Marlet fill de Ioseph Marlet me A FET EN OBRA DIA 23 DESEMBRE DE EL AÑO 1765"

Bibliografía:

- MÜLLER, Priscilla: *Jewels in Spain, 1500-1800*. New York: Hispanic Society of America, 1972, Lámina XIII.



17.

Antón Puig y Torents
Joyel
29/XII/1766
Acuarela de color
Papel verjurado
Archivo Histórico Municipal, Barcelona.
Sección Plateros. Pasantías V. Fol.75r

Joyel de carácter religioso o venera, para colgar de una cadena. En el viril aparece el monograma JHS, posiblemente realizado en esmalte. El marco presenta una moldura exterior de formas vegetales, delgadas y caladas y otra interior de veinticinco rubíes. Por su aspecto adusto pudo ser una joya masculina. Es excepcional en los Libros de Pasantías no sólo por presentar un joyel, sino también por su carácter religioso.

Representa un ave sobre la cartela, con azucenas en el pico. Se completa el conjunto con cortinajes teatrales. Cartela de curvas vegetales carnosas.

Acompaña el siguiente texto:
"anton puitx y torents me ha fet en obra dia 29 de desembre del any 1766"



18.

Agustí Turquer
Aderezo: collar ahogador con cruz y pendientes pendeloque
10/I/1767
Acuarela
Papel verjurado
Archivo Histórico Municipal, Barcelona.
Sección Plateros. Pasantías V. Fol. 76r

Collar del tipo ahogador, para sostenerse mediante una cinta textil. La sección horizontal tiene una esmeralda de la que parten dos ramas de hojillas lanceoladas y flores de pedrería. Le sigue un trecho breve y una cruz griega.

Cada brazo de esta cruz es un engaste almendrado de esmeraldas engastadas clavos. De entre los brazos surgen rayos con gemas ovaladas.

Los pendientes son del tipo pendeloque en cuyo trecho se repite el diseño del collar. Broquelillo y almendrilla son esmeraldas engastadas en clavos.

Dos peregrinos con bastón y veneras sostienen la joya. Cartela con recta y rodeos vegetales.

Acompaña el siguiente texto:
"Agustí Turquer fill de Agustí Turquet me a fet en obra día 10 de gener del Any 1767"



19.

Joseph Oliver
Anillo
19/I/1767
Acuarela
Papel verjurado
Archivo Histórico Municipal, Barcelona.
Sección Plateros. Pasantías V. Fol. 77r

Anillo con chatón en forma de flor naturalista, no es una simple rosilla de diamantes facetados. El aro y los hombros están decorados con relieves de masivas volutas.

Aparato decorativo formado por una estructura de *ces* y *eses* de guirnaldas de flores y rocalla. La base es un cuerpo ovalado que sirve además de cartela.

Acompaña el siguiente texto:
"JOSEPH OLIVER ME HA FET EN OBRA DIA 19 DE JANER 1767"

Biblografía:

- *GOU I VERNET, Assumpta: La joieria i l´orfebreria barcelonines (1600- 1850).* Universidad de Barcelona, Tesis doctoral inédita. Barcelona, 1999, p. 1548.



20.

Pere Joan Camprodon y Matas
Anillo
4/VI/1767
Grisalla
Papel verjurado
Archivo Histórico Municipal, Barcelona.
Sección Plateros. Pasantías V. Fol. 79r

Anillo con chatón redondo en forma de rosilla de una orla de pedrería, posiblemente diamantes engastados en plata. Hombros plateados decorados con relieves abstractos. Aro de oro liso, sin relieves. Tipo B3.

Tondo cuya mitad superior se decora con ovas, ramas y flores, y la inferior con rocallas. En el centro una imagen de San Pedro orante o las lágrimas de San Pedro en honor al santo onomástico del autor del examen. Cartela de rocalla y hojas. Por encima de este dibujo aparece el diseño propiamente dicho de la joya, un anillo.

Acompaña el siguiente texto:
"Pere Joan Camrodon y Matas me ha fet en obra vuy a 4 de Juny de 1767"



21.

Ioseph Estella
Anillo
9/I/1768
Acuarela
Papel verjurado
Archivo Histórico Municipal, Barcelona.
Sección Plateros. Pasantías V. Fol. 85r

Anillo con rosilla de orla simple en el chatón redondo. Piedra central ovalada de color, posiblemente una esmeralda engastada en cinturilla de oro. Las gemas de la orla son diamantes pequeños y numerosos, en torno a las catorce piezas. Brazo de oro con hombre chatos pero masivos. Tipo B1.

Marco como delgada ramita que se curva y se va entrelazando con otras hasta rodear completamente el folio y separarlo del dibujo para definir una cartela. Se añade detalles decorativos de rocallas y caracolas.

Se representa una Sagrada Familia con el Espíritu Santo y angelillos, uno de ellos lleva un anillo en la mano. El aspirante también se retrata vestido a la manera hebrea. El diseño de la joya no se encuentra al primer golpe de vista sino que hay que buscarla.

Acompaña el siguiente texto:
"IOSEPH ESTELLA HA FET EN OBRA VUY ALS 9 DE JANER 1768"



22.

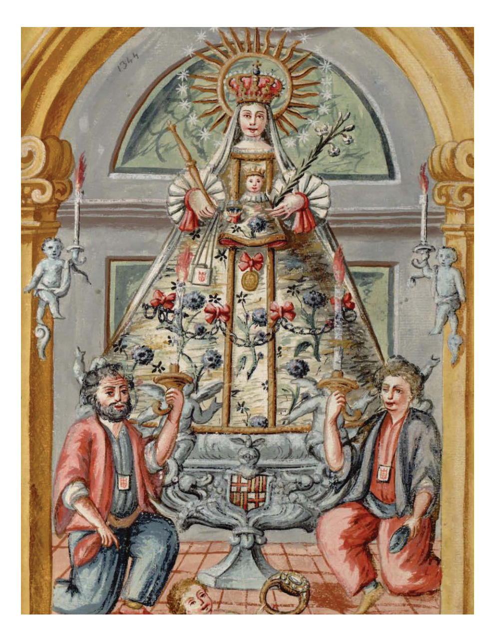
Antón Sauri y Cantarell
Anillo
19/XII/1768
Grisalla
Papel verjurado
Archivo Histórico Municipal, Barcelona.
Sección Plateros. Pasantías V. Fol. 93r

Anillo con rosilla de orla sencilla en un chatón redondo. Todas las piedras son del mismo tamaño y parecen engastada en plata para reforzar la blancura de los diamantes. Hombros plateados triangulares pero lisos. Este último rasgo es indicativo de que algo empieza a cambiar en la joyería. Llegados a este punto las *ces* y *eses* con tornapuntas han desaparecido de los exámenes tanto en el diseño de las joyas como en el resto del dibujo que suele acompañar al diseño. Tipo B1.

El folio está ocupado por un complicado marco ovalado de carácter vegetal que alberga el diseño que se presenta a examen, un anillo. Este marco está sostenido por un ángel. Paisaje con montañas y ciudad en lejanía, y troncos y vegetación en como registro inferior. Interrumpido por una pequeña cartela con curvas abstractas y rocallas.

Todo el dibujo denota gran delicadeza y gusto por las formas menudas y lo decorativo, como es propio del Rococó.

Acompaña el siguiente texto:
"Antón Sauri y Cantarell me ha fet en obra a 19 de Dezembre de 1768"



23.

Agustín Casas i Tramvilles
Anillo
16/VI/1769
Acuarela
Papel verjurado
Archivo Histórico Municipal, Barcelona.
Sección Plateros. Pasantías V. Fol. 95r

Anillo con chatón ovalado en forma de rosilla. La gema central es ovalada de mayor tamaño que las de la orla. Hombros triangulares sin decoración. El aro está dibujado muy grueso, quizá la joya final era más fino. Tipo B2.

Es la primera rosilla ovalada que aparece en las Pasantías, y sin relieves. Muy moderna. Después este modelo se generalizará y evolucionará.

Virgen de la Merced bajo un marco arquitectónico junto con dos figuras masculinas orantes (quizá el aspirante y su padre, también platero) sosteniendo velas y con escapularios de la Virgen del Carmen.

Catela en la parte inferior de curvas abstractas vegetalizadas. Un niño sentado sobre la cartela sostiene el diseño a examen, un anillo.

Acompaña el siguiente texto:
"AGUSTÍN CASAS I TRAMVILLES FILL DE AGUSTÍ CASAS PVXBO, ME HA FET EN OBRA 16 JUN 1769"



24.

Joan Gorchs y Forset
Anillo
8/VIII/1769
Acuarela
Papel verjurado
Archivo Histórico Municipal, Barcelona.
Sección Plateros. Pasantías V. Fol. 96r

Anillo con rosilla de orla sencilla en un chatón de perfil circular. Esmeralda en el centro rodeada de una orla de diamantes. Aro y hombros masivos, con relieves en la unión con el chatón. Tipo B1.

Angelillo sostiene un cordón del que cuelga un anillo. La cartela ocupa un tercio inferior, con curvas muy rotundas vegetalizadas. Filetín grueso.

Acompaña el siguiente texto:
"Joan Gorchs y Forset fill de Gonzalo Joan gorchs me a fet en Obra als 8 del mes de Agosto de 1769"



25.

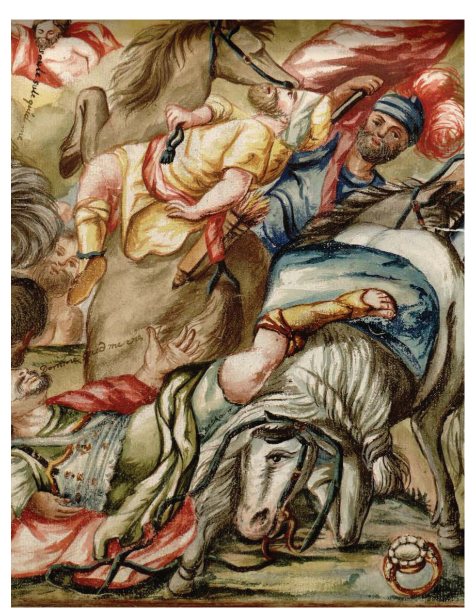
Ioseph Cuseras
Anillo
16/IX/1769
Grisalla con perfiles a pluma
Papel verjurado
Archivo Histórico Municipal, Barcelona.
Sección Plateros. Pasantías V. Fol. 99r

Anillo tipo *giardinetti*, con un chatón como ramo de flores que surgen de un jarroncillo minúsculo. Muy calado, asimétrico. Las florecillas son menuditas, mezcladas con hojuelas de pedrería de colores. Aro muy decorado con relieves. Tipo F.

Tiene cierto parecido al de Pere Inglesa, del 25/IX/1762, fol. 53

Dos angelillos de pie, muy cerca el uno del otro. Uno sostiene una sortija y un ramo de flores. El otro señala con un dedo al anillo y con el otro al cielo, quizá como señal de ofrecimiento a Dios o como atribución a la inspiración divina. Esta disposición de los personajes es similar a la del dibujo de Francisco Martorell y Canals, de 1763, fol. 63r. Doble filetín en el filo del folio. Sin cartela.

Acompaña el siguiente texto:
"Ioseph Cuseras Me ha fet enobra als 16 de 7bra de 1769"



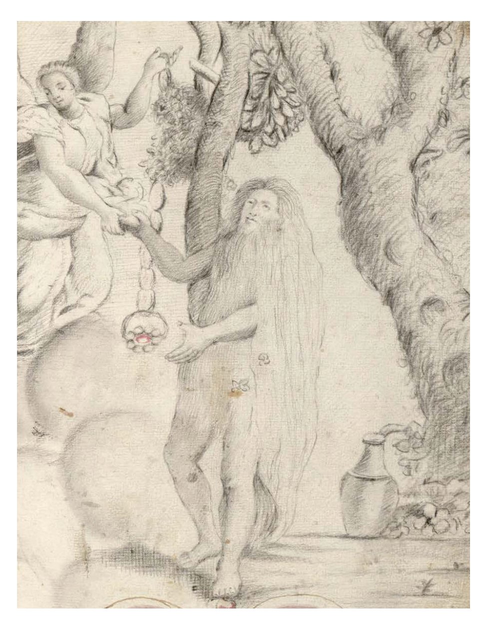
26.

Pau Masichas
Anillo
--/XI/1769
Acuarela
Papel verjurado
Archivo Histórico Municipal, Barcelona.
Sección Plateros. Pasantías V. Fol. 101r

Anillo con rosilla redonda de orla simple. Piedra central mayor que las de la orla. No se representa las facetas de las gemas que muy posiblemente fueran diamantes aunque cabe la posibilidad de que representasen perlas, aunque nos parece improbable simplemente por una cuestión estadística. Tipo B1.

Papel apaisado. Representación abigarrada de cuerpos de hombres y caballos sobre la conversión de San Pablo según la iconografía tradicional en la que el de Tarso cae del caballo. Del cielo surge un *Saule saule quid me persequeris*. Y de la boca de Pablo, que yace en el suelo, salen las palabras *Domine quid me vis*, en relación a un pasaje del Evangelio del camino a Damasco en su persecución de los cristianos (*Domine quid me vis facere?* – ¿Señor, qué quieres que haga?). La escena parece un tapiz barroco.

Acompaña el siguiente texto:
"Pau Masichas fill de Jaume Masichas mea fet en obra als (..) de Noembre de 1769"



27.

Onofre Vilar
Anillo
30/IX/1769
Lápiz
Papel verjurado
Archivo Histórico Municipal, Barcelona.
Sección Plateros. Pasantías V. Fol. 102r

Anillo con rosilla de orla sencilla en el chatón redondo dibujado, al igual que el resto del dibujo, de forma esquemática. Es un círculo rojo (que representa un rubí) rodeado de una orla de círculos (que representan diamantes). Sin hombros y aro liso. Tipo B1. El dibujo es de muy discreta factura.

Adán con melena y barba larguísima junto a un árbol recibiendo pan de un ángel que, en la otra mano, lleva una torpe cadena de la que pende la pieza diseñada para el examen. Es un dibujo comparativamente inferior al de sus compañeros. Bajo esta escena, cartela de curvas y flores esquemáticas.

Acompaña el siguiente texto:
"Onofre Vilar fill de Antón Vilar me a fet en obra al Dia 30 de Desembre de 1769"



28.

Ramón Carreras y Canovas
Anillo
5/IV/1770
Lápiz
Papel verjurado
Archivo Histórico Municipal, Barcelona.
Sección Plateros. Pasantías V. Fol. 103r

Anillo. El chatón presenta dos óvalos o dos lágrimas unidas por un copete. Se asemeja a uno aparecido antes, el de Jauma Masadas y Vivas (2/III/1755; Fol. 10r). Ambas lágrimas están formadas por una gema de talla oval rodeada de chispas de diamantes. Estas gemas son de distintos colores, una blanca, la otra un rubí. El copete tiene forma de corona con tres piedrecillas. El aro es una guirnalda de hojas. Tipo E.

La joya se inscribe en la escena de Betsabé, esposa del rey David y madre de Salomón. La historia bíblica cuenta que David se encapricho de Betsabé, casada con Urías. Quedó embarazada y le tendió una trampa a Urías enviándolo a la batalla donde murió. El niño que nació solo vivió siete días. Después nació Salomón, que usurpó el trono. Aquí se representa una escena de corte en la que una mujer desata las sandalias a David, entronizado. Al fondo un balcón por el que asoma un vergel.

Acompaña el siguiente texto:
"Ramon Carreras y Canobas. me afet enobra a 5 mars ayi 1770".
[Debajo del dibujo, fuera del marco:] *"Laystoria DeGarsabe"*



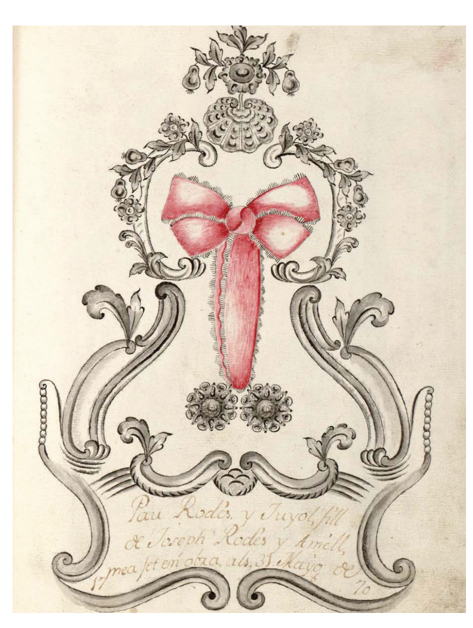
29.

Jaume Borrás y Ferrer
Anillo
19/IV/1770
Acuarela
Papel verjurado
Archivo Histórico Municipal, Barcelona.
Sección Plateros. Pasantías V. Fol. 105r

Anillo solitario con esmeralda engastada en corona de volutas y casquillo estriado en el revés. Hombros decorados con esmeraldas diminutas y relieves con volutas. Aro liso de oro. Tipo A1.

Lazo de triple lazadas de puntas elevadas, con un cabo del que cuelga la pieza diseñada para el examen. Cartela es una colgadura con moñas atadas con lazos.

Acompaña el siguiente texto:
"Jaume Borrás y Ferrer, fill de Francisco Borrás agenter me ha fet en obra als 19 matg de 1770"



30.

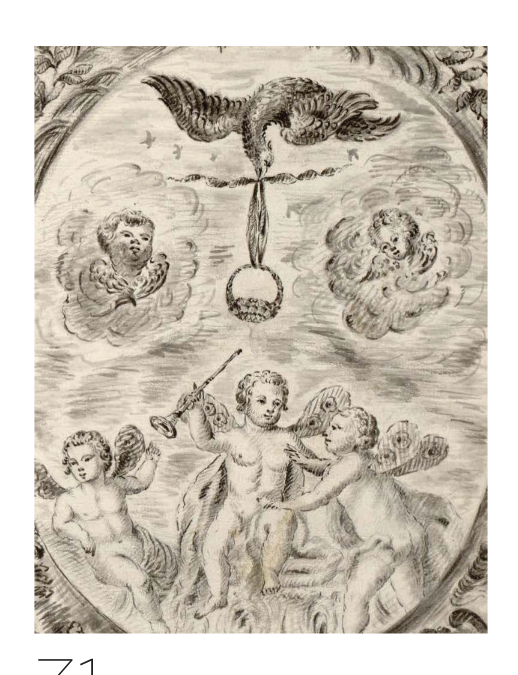
Pau Rodés i Joyol
Pendientes con broquelillo
6/V/1770
Grisalla
Papel verjurado
Archivo Histórico Municipal, Barcelona.
Sección Plateros. Pasantías V. Fol. 106r

Pendientes en forma de botón pegado al lóbulo. Se trata de un broquelillo en forma de doble estrella con pedrería. Se encuentra un ejemplar similar en el retrato de María Josefa de Lorena, obra de Mengs (c. 1767, Museo de Prado). Es un tipo de pendiente que se encuentra escasamente en las Pasantías por eso es especialmente interesante para ilustrar la realidad de la joyería de la época. En este mismo libro existe otro ejemplar de este tipo de pendientes en el examen de Francisco de Arnaudias y Bransi (27/4/1758: Fol. 28r)

Aparato decorativo en torno al diseño con curvas en forma de *ces* y *eses* salpicados de hojas con roleos, flores variadas y una venera en la parte superior. La cartela forma parte de este estructura imaginativa e irreal.

Es un dibujo estilo extraño. Sigue otros ejemplos anteriores pero se ha simplificado, como el de Pera Lluch (30/I/1769, fol. 94) que a su vez se inspiró en otros.

Acompaña el siguiente texto:
"Pau Rodés i Joyol fill de Josep Rodés i Amell Argenter mea fet en obra als 6 de mayo de 1770"



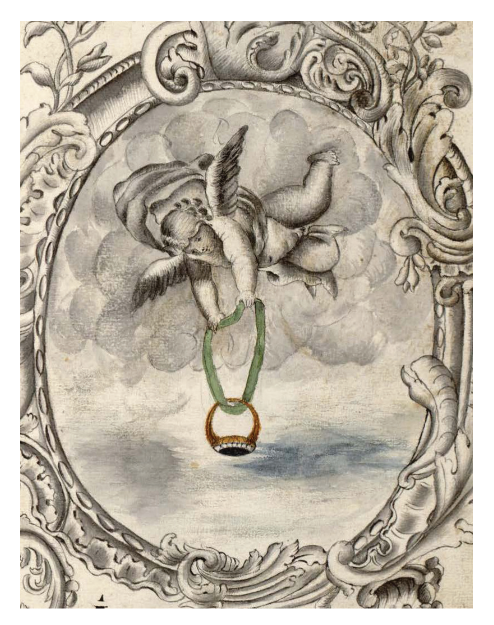
31.

Antón Comas
Anillo
1/IX/1770
Material, técnica
Papel verjurado
Archivo Histórico Municipal, Barcelona.
Sección Plateros. Pasantías V. Fol. 108r

Anillo con rosilla redonda de orla simple, con apariencia de flor o con media orla rodeando solo las zonas del chatón que no tocan los hombros. La factura más bien artística del diseño impide apreciarlo nítidamente. Hombros triangulares y aro decorado con relieves. Tipo B1.

Marco ovalado con hermosas palmas y flores. Decoración delicada. Tres angelillos con alas de mariposa, con una trompeta, puttis y un águila con una cinta de la que cuelga el anillo. Cartela de rocalla. Dibujo muy personal, con trazos cortos. Sentido decorativo de espíritu rococó.

Acompaña el siguiente texto:
"Antón Comas me ha fet en obra vuy als I de Setembre de 1770"



32.

Joseph Anton Mauri
Anillo
10/IX/1770
Grisalla
Papel verjurado
Archivo Histórico Municipal, Barcelona.
Sección Plateros. Pasantías V. Fol. 109r

Anillo con rosilla redonda con gran piedra central de color azul, rodeada de una orla de chispas de diamantes. Hombros triangulares en los que no destaca ningún relieve. Tipo B1.

Marco oval, compuesto por aro de ovas y rocalla, caracolas, hojas carnosas muy curvas, flores y tallos con hojitas. En la parte inferior hay un añadido que sirve de cartela. En el interior un ángel volando entre nubes que lleva un anillo colgando de una cinta.

Acompaña el siguiente texto:
"JOSEPH ANTON MAURI Me ha fet en obra vuy als 10 Sept-bre 1770"



33.

Maríá Giralt
Anillo
29/XII/1770
Grisalla
Papel verjurado
Archivo Histórico Municipal, Barcelona.
Sección Plateros. Pasantías V. Fol. 111r

Originalísimo anillo en el contexto de las Pasantías, pues presenta una rosilla de orla simple en un chatón cuadrado. Hombros triangulares. Aro liso.

Marco para la pieza decorado con gran detalle, con abundancia de elementos decorativos muy menuditos: rocalla, palmas, flores, un lazo delgado y un angelillo. Decoración abstracta, asimétrica y delicada; muy rococó. La cartela es un tarjetón sobrio, sin decoración.

Acompaña el siguiente texto:
"Mariá Giralt m ha fet en obra vuy al 29 de desembre de 1770"



34.

Fernando Olivó
Anillo
31/VII/1771
Grisalla
Papel verjurado
Archivo Histórico Municipal, Barcelona.
Sección Plateros. Pasantías V. Fol. 113r

Anillo con rosilla redonda de doble orla. Todas las piedras son del mismo tamaño. No tiene hombros triangulares. El aro lleva alguna hojita decorativa.

Es un dibujo muy destacable porque es la primera rosilla de doble orla que aparece en las Pasantías. Es un modelo que se repetirá hasta la saciedad, será muy popular e irá evolucionando hasta ser uno de los modelos claves dentro de la joyería neoclásica. Tipo B4.

Cartela vertical a la izquierda, con roeleos. Niño sentado encima y lleva el anillo cuyo diseño se presenta a la Corporación Gremial. Si bien la hoja está ocupada casi por completo por la gloria San Ignacio de Loyola identificado con una casulla con las siglas JHS. Un ángel sostiene un libro abierto donde se lee *Ad maiorem Dei gloriam*.

No hay duda que es un bello un homenaje del autor a su propio padre, llamado Ignacio.

Acompaña el siguiente texto:
"Fernando Olivó fill de Ygnasi Olivó Me ha fet en Obra als 31 de Juriol del Any 1771"



35.

Pedro Turquet
Anillo
13/VIII/1771
Grisalla
Papel verjurado
Archivo Histórico Municipal, Barcelona.
Sección Plateros. Pasantías V. Fol. 114r

Anillo del pescador con chatón redondo en forma de rosilla. Una piedra de talla oval en el centro rodeada de una orla simple –quizá un topacio–. Como novedad no tiene hombros, sino que el aro se une directamente al chatón. Tipo B1.

Representación de la pesca milagrosa, con Pedro y Jesucristo en una barca. En el cielo un ángel sostiene un anillo y con la otra una filacteria que dice *Ecc Anulum Piscatorios sigilum Pontificis*. A la izquierda un paisaje de la ciudad en lejanía. El palo mayor del barco que termina como el báculo patriarcal con triple crucero, así como el pabellón con las llaves del símbolo pontificio, junto con la tiara papal que porta un angelillo hacen referencia a San Pedro, santo onomástico del autor del examen.

El dibujo es original y bastante hermoso, aunque le falta esbeltez y elegancia a las figuras. Suponemos que eligió un anillo del pescador en honor al santo onomástico del autor, Pedro

Acompaña el siguiente texto:
"Die decima nona ante kalendas 7bris Anno Domini M.DCC.LXXI in opera dedit Petrus Turquet filius qº Agustini Turquet"



36.

Joan Ferrer y Font
Anillo
21/XI/1771
Grisalla
Papel verjurado
Archivo Histórico Municipal, Barcelona.
Sección Plateros. Pasantías V. Fol. 117r

Anillo con rosilla con forma de flor redonda de orla simple. Piedra central algo mayor que las de la orla, que suman ocho, todas blancas. No presenta hombros triangulares, sino que el aro se ensancha levemente y se han labrado unas hojitas. Tipo B3.

San Juan Bautista con el Cordero Místico. El cordero lleva el anillo presentado a examen en la boca. Son figuras grandes que ocupan toda la superficie del papel. La cara del santo se acerca más a los modelos clásicos que a los barrocos.

Acompaña el siguiente texto:
"Joan Ferrer y Font fill del Doctor en [tachadura] Calixto Ferrer Me ha fet en Obra Vuy als 1 de 9bre del any 1771"



37.

Antón Fité Ros
Anillo
10/II/1772
Lápiz, pluma, sepia
Papel verjurado
Archivo Histórico Municipal, Barcelona.
Sección Plateros. Pasantías V. Fol. 118r

Anillo de rosilla redonda de orla simple en el chatón. La piedra central es grande, facetada y tiene gran resalte respecto a la orla. El aro se une al chatón mediante dos florecitas con sus respectivos engastes. Tiene un toque de originalidad respecto al resto de rosillas que hemos visto hasta ahora. Tipo B1.

San Antonio con el Niño Jesús entre nubes. El Niño sostiene un cordón del que cuelga un anillo. No tiene marco. El dibujo es claro, liviano. En la parte inferior, un pedestal o un altarcillo con angelillos. En el centro de este altarcillo se halla una cartela formada por banderolas, trompetas, flores y elementos decorativos abstractos, junto a un torso infantil.

Acompaña el siguiente texto:
"Anton Fité y Ros me ha fet en obra als 10 de fabre de 1772"



38.

Pau Lluch
Anillo
15/II/1772
Grisalla
Papel verjurado
Archivo Histórico Municipal, Barcelona.
Sección Plateros. Pasantías V. Fol. 119r

Anillo con chatón ovalado. Es una rosilla en la que la orla parece ser una plancha donde se engastan algunas piedrecillas. La gema central es de talla marquesa, de mediano tamaño. La transición del aro al chatón se realiza mediante dos minúsculas bolitas de oro. Aro muy delgado con irregularidades a modo de decoración. Tipo B2.

Sobre un podio o un altar recto, se representa a San Mateo –con el toro– y a San Pablo –con la espada–. Sobre ambas figuras un angelillo lleva el diseño a examen, un anillo. Dibujo un poco chato en las figuras, pero supone un gira hacia el clasicismo. No hay ni curvas en forma de *ce*, ni volutas, ni rocalla.

Acompaña el siguiente texto:
"Vuy dia 15 del mes de Febrer del any 1772 ha fet la present obra Pau Lluch fill de Armenter Lluch Argenter de Barcelona"



39.

Antón Pla
Anillo
25/V/1775
Grisalla
Papel verjurado
Archivo Histórico Municipal, Barcelona.
Sección Plateros. Pasantías V. Fol. 120r

Anillo con tres piedras en el chatón, la central mayor. Es el primer anillo de tipo cintillo de tres piedras que encontramos entre la documentación de la segunda mitad del XVIII. Tipo D1.

Tondo de rocalla y tallos entre los que se intercalan putis. Uno de ellos lleva una cinta de la que pende el diseño de anillo objeto del presente examen. Cartela con suaves curvas con pequeños roleos.

Acompaña el siguiente texto:
"Antón Pla 25 mayo 1775, fill de Manuel Pla"



40.

Eloy Cens y Costa
Anillo
17/VI/1772
Acuarela color
Papel verjurado
Archivo Histórico Municipal, Barcelona.
Sección Plateros. Pasantías V. Fol. 122r

Anillo con chatón en corazón con copete en forma de corona. Dos gemas de distintos colores –un diamante y un rubí– cada una e su engaste bajo una corona. El diamante y el rubí combinados tenía un sentido simbólico sobre el amor: el rubí representa la pasión amorosa y el diamante la eternidad o la fidelidad conyugal. Hombros triangulares, con hojitas. La coronita lleva tres chispas, la central roja y las laterales blancas. Es un anillo de compromiso. Tipo E.

Representación de San Eloy, que según la tradición fue obispo, con tiara patriarcal muy florida. En una mano lleva báculo y en la otra el diseño propuesto. Marco muy recargado formado por curvas en forma de *ces*, con rocalla y flores. Incluye la cartela en el marco.

Acompaña el siguiente texto:
"Eloy Cens i Costa fill de Andreu Costa argenter ha fet la presente obra en 17 juny de 1772"



41.

Joseph Campmany
Anillo
15/VIII/1772
Grisalla
Papel verjurado
Archivo Histórico Municipal, Barcelona.
Sección Plateros. Pasantías V. Fol. 124r

Anillo con rosilla de una sola orla de diamantes muy facetados con piedra central de color azul (un zafiro o una aguamarina). Los diamantes se engastan mediante uñas o clavos expresados con un leve punteado en el borde del chatón. Dicho chatón es más bien ovalado y ancho. Aún no es este anillo que veremos más adelante de marquesa vertical, que ocupa toda la falange, sino que el óvalo de este ejemplar es transversal al dedo. Tipo B2. Es un tipo de anillo muy bello en su aparente sencillez –la presencia de las uñas de engastes denotan gran pericia técnica– y que hoy día podríamos ver en cualquier joyería.

Huida a Egipto: San José, la Virgen y el Niño acompañados de un ángel que sostiene el diseño propuesto a examen. Fondo en blanco. Marco formado por líneas restas con esquinas achaflanadas. La cartela es un tarjetón.

Acompaña el siguiente texto:
"Joseph Campmany me ha fet en obra vuy a 15 de ag 1772"



42.

Salvador Lleopart
Anillo
17/IX/1772
Acuarela color
Papel verjurado
Archivo Histórico Municipal, Barcelona.
Sección Plateros. Pasantías V. Fol. 125r

Anillo con rosilla redonda. Gran esmeralda central engastada en cinturilla de oro. Orla de doce diamantes de talla rosa. Hombros y aro muy decorados. Tipo B1.

León rampante similar a los leones heráldicos. Lleva en una mano una espada y en la otra una cinta de la que cuelga un anillo. El fondo está en blanco. León heráldico en relación a su apellido, Lleopart –leopardo–. La cartela es un tarjetón.

Acompaña el siguiente texto:
"Salvador Lleopart fill de Anastasi Lleopart argenter mea fet en obra vuy als 17 de 7-bra 1772"



43.

Josep Cens y Costa
Anillo
21/IX/1772
Grisalla
Papel verjurado
Archivo Histórico Municipal, Barcelona.
Sección Plateros. Pasantías V. Fol. 126r

Anillo tipo cintillo en el que el chatón presenta una fila de cinco gemas. La perspectiva en la que se dibuja la sortija es lateral por lo que aparentemente es un cintillo. Tipo D2.

Asunción de la Virgen o Virgen de la Merced. La ciudad de Barcelona al fondo. Santo orantes le acompañan: San Ramón de Peñafort, San Pedro Nolasco y el rey don Jaime, identificados gracias a filacterias. Conmemora la aparición de la Virgen a estos tres personajes. A un lado el escudo de Barcelona. El autor es hermano de Eloy Cens, (fol. 122r).

Acompaña el siguiente texto:
"En lo mese de Setembre Josef Cens y Costa fill de Andreu Cenas Argenter ha fet la presente obra en el día 21 del any 1772"



44.

Joseph Roix
Pendientes pendeloque
28/XI/1772
Grisalla con toques de color
Papel verjurado
Archivo Histórico Municipal, Barcelona.
Sección Plateros. Pasantías V. Fol. 127r

Pendientes pendeloque. Broquelillo en forma de rosilla de una sola orla. El cuerpo intermedio tiene forma de V con flores y hojitas, con gran desarrollo respecto a la almendrilla o pinjante. Ésta última tiene el mismo diseño que el broquelillo salvo por la forma de gota, que también viene propiciado porque la gema central es ovalada.

Curiosamente en este diseño aparece de forma exacta la arandela que atraviesa el lóbulo de la oreja así como un arito por que el se hacía pasar una cinta para aliviar el peso del pendiente atándolo a la peluca. Este aspecto tan técnico habitualmente se obvia en los diseños.

Aparato decorativo de perfil triangular con grandes hojas curvas que albergan unos pendientes y una cartela con forma de pendón.

Acompaña el siguiente texto:
"Joseph Roix fill de Fran.-ch [Francisco] Roix argenter ha fet la p^nt [presente] oba [sic] da 28 no.bra any 1772"



45.

Tomas Durán
Anillo
30/XI/1772
Acuarela
Papel verjurado
Archivo Histórico Municipal, Barcelona.
Sección Plateros. Pasantías V. Fol. 128r

Anillo con rosilla ovalada. Piedra central de talla ovalada, de color rojo y buen tamaño. Orla de pequeño diamantes. Hombros triangulares. Tipo B2.

Lazo con dos cabos cortos. Por encima de l nudo hay otra lazada vertical de l que cuelga el anillo. Abajo una cartela de dos *ces* y dos *eses* gruesas, decoradas con hojitas y tallos. El dibujo se a simplificado al máximo, no tiene marco ni florituras.

Acompaña el siguiente texto:
"Thomás Durán me ha fet en Obra Buy als 30 de 9bre de 1772"



46.

Anton Massiques
Anillo
7/XII/172
Acuarela color
Papel verjurado
Archivo Histórico Municipal, Barcelona.
Sección Plateros. Pasantías V. Fol. 129r

Anillo cuyo chatón presenta una rosilla de orla simple, con engastes individualizados, a la manera de una flor. En el centro se encuentra una gema, un rubí o granate de talla cuadrada, engastada en una amplia plancha de oro. A su alrededor aparecen pétalos con pequeñas esmeraldas engastadas. Tipo B3.

Representación de San Antonio con el Niño Jesús quien sostiene una sortija. Están rodeados por un marco de largos tallos que terminan en roleos y se combinan con guirnaldas de flores. La cartela en la parte inferior es de forma ovalada, tiene remate de roleos y venera –arriba y abajo- y en los laterales dos grandes ces. El dibujo es mejor en la decoración que en las figuras humanas, si bien el Niño se notablemente la mejor de ambas figuras.

Acompaña el siguiente texto:
"Anton Massiques fill de Jaume Masiques Argenter ha fet la presente obra buy dia 7 de Decembre de 1772"



47.

Miquel Albareda
Anillo
17/XII/1772
Grisalla
Papel verjurado
Archivo Histórico Municipal, Barcelona.
Sección Plateros. Pasantías V. Fol. 130r

Anillo con rosilla sencilla redonda. La orla de gemas de menor tamaño que la del centro. Aro decorado. Tipo B1. La calidad del dibujo es muy discreta.

Se presenta a San Antonio con el Niño Jesús sobre una peana. Las figuras se inscriben dentro de un marco –de discreta pericia– que consiste en la yuxtaposición de sigmas adornadas con flores. Se presenta el diseño del anillo bajo la peana.

Acompaña el siguiente texto:
"Miquel Albareda fill de Joan Albareda me afet en obra dis 17 desembre 1772"



48.

Joseph Ros
Anillo
6/IV/1773
Material, técnica
Papel verjurado
Archivo Histórico Municipal, Barcelona.
Sección Plateros. Pasantías V. Fol. 132r

Anillo con rosilla ovalada de diamantes. Piedra central ovalada de mayor tamaño que los que la circundan. Hombros triangulares muy pequeños en los que se atisba una pareja de volutas. El aro es muy fino. Tipo B2. Buen dibujo para una pieza sencilla.

Lazo de triple lazada, cuelga una larga lazada que sostiene un anillo. No lleva marco ni más decoración que este lazo y la cartela. Cartela de tallos y brotes curvos.

Acompaña el siguiente texto:
"Joseph Ros fill de Joseph Ros Me afet en obra dia 6 de Mars 1773"



49.

Felipe Neri Clará y Pujol
Anillo
6/V/1773
Acuarela
Papel verjurado
Archivo Histórico Municipal, Barcelona.
Sección Plateros. Pasantías V. Fol. 134r

Anillo con rosilla oval en el chatón. Piedra central mayor que las circundantes, que son piedras de talla redonda –lo más probable en talla rosa– en una sola orla. Tipo B2.

Es muy destacable la manera tan delicada de dibujar el casquillo del chatón, los finísimos hombros y el delgadísimo aro de la pieza. Es un diseño sencillo pero de gran calidad.

Triple lazada con cabos sueltos. De la lazada vertical pende el diseño de una anillo. Está dibujado con gran naturalismo, efectista en los pliegues y en la gradación del tono. A pesar de la sencillez del dibujo demuestra cierta habilidad, especialmente en la finura de los trazos del anillo. Cartela de tallos con brotes curvos de volúmenes gruesos.

Acompaña el siguiente texto:
"Felip. Neri Clará y Pujol fill de Fran.-co [Francisco] Clará Arg.r. [argenter] me ha fet en obra vuy als 6 de Abril de 1773"



50.

José Francisco Masadas y Sanmarti
Pendientes girandoles
1/V/1773
Grisalla
Papel verjurado
Archivo Histórico Municipal, Barcelona.
Sección Plateros. Pasantías V. Fol. 135r

Pendientes girandoles. El broquelillo es una gran flor de nueve pétalos. El segundo cuerpo, en forma de V rememorando su origen en forma de lazada de puntas ascendentes, se compone de una flor de la que surgen dos ramas ascendentes rematadas por dos florecillas. Esta parte de la joya es muy calada y ligera. Se remata por la parte inferior con tres almendrillas como flores. Toda la pieza se cubre de pedrería, sin embargo el estilo es muy naturalista, queriendo parecer flores no una abstracción geométrica de una flor.

Complicada escenografía para realzar la pieza. En un óvalo se representa un par de *girandoles* pero el óvalo es un hueco en un tronco de un árbol talado. En el tronco aparece la nota de autoría. El borde del óvalo presenta palmas, rocallas, y alguna flor, junto con un águila que sostiene unas cintas de las que cuelgan los pendientes diseñados para el examen. En un registro inferior una cidad en lejanía y hojas secas en primer término. Dibujo muy original, complicado y rococó.

Acompaña el siguiente texto:
"Josephus Franciscus Masadas et Sanmatí, filius Jacobi Masadas Faber Aurii Die 7 aprilis ANN DNI 1773 ME FECIT"



51.

Antón Lleopart
Anillo
13/IV/1773
Grisalla con toques de color
Papel verjurado
Archivo Histórico Municipal, Barcelona.
Sección Plateros. Pasantías V. Fol. 136r

Anillo con rosilla en un chatón de casquillo. Gema central de talla rosa, de color. Las piedras de la orla son blancas. Hombros triangulares muy pequeños. Aro delgado con cinco bolitas o nudos. Tipo B1.

Representación de San Antonio con el Niño Jesús. Un angelillo en un plano superior sostiene un cordón del que cuelga el anillo diseñado para la prueba de maestría. La cartela es una colgadura textil.

Dibujo correcto, si bien la representación de la pieza de joyería en sí está más cuidada que el resto del dibujo. No se conforma con representar una perspectiva imposible del anillo en la que el chatón se dibuja visto de frente mientras que el aro se dibuja de perfil, como era la tónica general. Este tipo de representación es el que abunda. Es este caso se dibuja el anillo perfectamente de perfil, con una perspectiva realista.

Acompaña el siguiente texto:
"Anton Lleopartfill de Anastasi Lleopart argenter. Me afet en obra als Vuy 13 de abril de 1773"



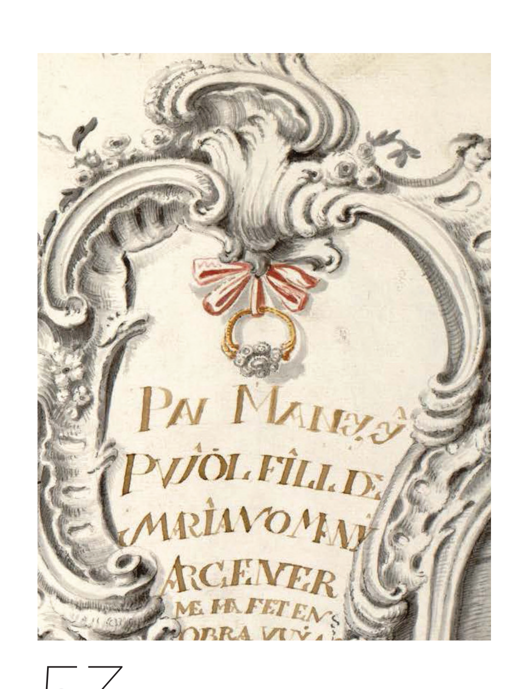
52.

Anton Pascual y Serra
Pendientes Girandoles
19/IV/1773
Grisalla con toques de color en gemas y cintas
Papel verjurado
Archivo Histórico Municipal, Barcelona. Sección Plateros. Pasantías V. Fol. 137r

Pendientes girandoles. Representación naturalista de flores que se realizarían en oro y piedras preciosas como el rubí y los diamantes. El broquelillo es una flor de numerosos pétalos asimétricos. El cuerpo intermedio tiene forma de V, todo de flores. Las tres almendrillas repiten el diseño del broquelillo pero con forma almendrada. Se asemeja el examen de José Francisco Masadas y Sanmarti (7/4/1773, Fol. 135).

Es una especie de cornucopia en cuyo centro se escriben los datos del aspirante. El marco de esa cornucopia tiene forma alargada, más ancha por el centro, creada gracias a la unión de curvas, roleos, rocalla, palmas, flores y hasta un ave. Absolutamente asimétrico, no existe un eje de simetría. A ambos lados cuelgas cintas que sostienen los pendientes.

Acompaña el siguiente texto:
"ANTON PASQUAL Y SERRA, FILL DE GERONI PASCUAL ARGENTER ME HA FET EN OBRA VÜY ALS 19 DE ABRIL DE 1773"



53.

Pau Manises Puyol
Anillo
20/IV/1773
Grisalla
Papel verjurado
Archivo Histórico Municipal, Barcelona.
Sección Plateros. Pasantías V. Fol. 138r

Anillo con chatón en forma de flor. Las piedras, diamantes, parecen engastadas en boquillas. Una gema redonda central y siete pétalos. Hombros triangulares y aro liso. Tipo B3.

Cornucopia alargada apoyada en un pedestal. El centro del marco está ocupado por una cartela. En el centro del papel, colgando de una cinta, está el diseño. Al igual que el dibujo anterior, un marco formado por curvas y contracurvas, rocalla y alguna florecilla. Asimetría y fantasía.

Acompaña el siguiente texto:
"Pau Manises Puyol fill de Mariano Manyses argenter me ha fet en obra vuy als 20 abril de 1773"



54.

Pere Altet y Sampere
Anillo
22/IV/1773
Grisalla
Papel verjurado
Archivo Histórico Municipal, Barcelona.
Sección Plateros. Pasantías V. Fol. 139r

Anillo con chatón de rosilla de doble orla, la interior con gemas de menor tamaño que las de la exterior. Parece que son diamantes. Sin hombros, aro liso. Tipo B4.

El dibujo es una gran cartela de tallos, hojas delgadas, flores y elementos abstractos que ocupa sólo la mitad superior del papel. De una voluta vegetal en la parte superior sobresale un anillo. El dibujo en general, no tiene un orden decorativo, es una acumulación de elementos decorativos asimétrico.

Acompaña el siguiente texto:
"PERE ALTET Y SN.PERE FILL DE RAMON ALTET Y DOMENECH Y DE ISABEL ALTET Y SN.PERE ME HA FET EN OBRA VUY DE 22 DE ABRIL ANY 1773"



55.

Francisco Pascual
Anillo
28/IV/1773
Grisalla
Papel verjurado
Archivo Histórico Municipal, Barcelona.
Sección Plateros. Pasantías V. Fol. 140

Anillo con rosilla de doble orla, posiblemente de diamantes. Hombros triangulares con decoración menuda. Tipo B4.

Es una especie de monumento fantástico en el que se insertan un par de desnudos masculinos, uno de ellos sostiene un anillo en la mano. Es una arquitectura imposible, casi ilusionista: con rocalla, curvas que forman arcos, ramas con hojas… Absolutamente abstracta. Es hermano de Antón Pascual y Serra (19/4/1773; Fol.137r). Ambos son hijos de Geroni Pasqual, platero, y se examinaron con un día de diferencia.

Acompaña el siguiente texto:
"Fran.-co Pasqual fill de Geroni Pascual argenter me ha fet en obra als 28 abril 1773"



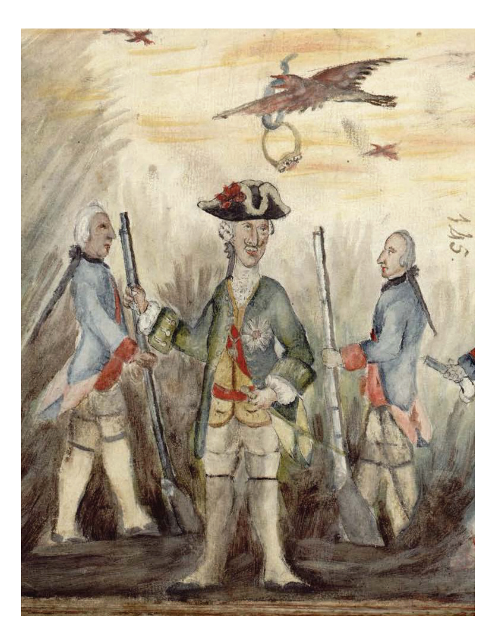
56.

Jauma Monserdá y Matas
Joyel
19/VIII/1773
Grisalla
Papel verjurado
Archivo Histórico Municipal, Barcelona.
Sección Plateros. Pasantías V. Fol. 141r

Joyel de Santa Teresa. La imagen de la santa, posiblemente esmaltada o dibujada en papel y protegida por un viril, parece rodeada primero con un aro sogueado y después con un marco redondo muy calado. El marco consiste en la unión mediante finas y largas hojas, de ocho grandes flores. Entre cada flor hay una piedra preciosa como si fuera la yema de una flor.

San Jaime a caballo en la batalla, que es el santo onomástico del autor. En una mano el santo lleva una bandera y en la otra la espada. Acompañado de soldados.

Acompaña el siguiente texto:
"Jauma monserdá y matas meafet en obra als 19 de agost de 1773"



57.

Ramón Durán i Riera
Anillo
18/I/1774
Acuarela color
Papel verjurado
Archivo Histórico Municipal, Barcelona.
Sección Plateros. Pasantías V. Fol. 145r

Anillo con rosilla en el chatón. Una piedra rosada central y una sola orla de gemas. Apenas esbozado. Tipo B1.

Retrato de Carlos III, representado como un señor narigudo con una gran venera y el toisón, acompañado por su guardia practicando su gran afición que era la caza. Dibujo simple, casi infantil. Un pájaro lleva un anillo en el pico. A la izquierda hueco reservado para la nota de autoría.

Acompaña el siguiente texto:
"Ramón Durán i Riera fill de Feliú Durán Argenter me ha fet en Obra en 18 Janer 1774"

Bibliografía:

- GOU I VERNET, Assumpta: *La joieria i l´orfebreria barcelonines (1600- 1850)*. Universidad de Barcelona, Tesis doctoral inédita. Barcelona, 1999.



58.

Antón Domenech y Cusido
Anillo
1/II/1774
Grisalla
Papel verjurado
Archivo Histórico Municipal, Barcelona.
Sección Plateros. Pasantías V. Fol. 147r

Anillo con rosilla. La gema central es un rubí de talla ovalada y mayor tamaño que las de la orla, que son diamantes. Hombros triangulares con algo de relieve. Tipo B1.

Lazo de triple lazada, una de ellas vertical que sostiene la pieza diseñada. Cartela en la parte inferior del papel como si de alargadas hojas curvas estuviera formada.

Acompaña el siguiente texto:
"Anton Domenech y Cusido fill de Joseph Domenech Argenter de la Vila de Valls me ha fet en obra Vuy als 1 de febrer de 1774"



59.

Albert Estebanell
Cierre de manillas
18/VIII/1774
Grisalla
Papel verjurado
Archivo Histórico Municipal, Barcelona.
Sección Plateros. Pasantías V. Fol. 148r

Cierre de manillas. Es una placa en forma de estrella de ocho puntas. En el centro un piedra redonda rodeada de siete chispas a su alrededor otras ocho piedras alargadas rodeadas también de puntas de diamantes. De esta pieza sobresalen dos placas perforadas donde has de sostenerse los hilos de perlas, en este caso parecen ser ocho hilos de aljófar menudo.

Según Gou, se trata pendientes en forma de botón pegado al lóbulo. María Josefa de Lorena, en un retrato de Mengs (c. 1767, Museo de Prado) luce un broquelillo en forma de doble estrella con pedrería, que se asemejan al diseño del presente examen. En este mismo libro existe otros ejemplares de este tipo de pendientes en el examen de Francisco de Arnaudias y Bransi (27/4/1758: Fol. 28r) y de Pau Rodés i Joyol (6/5/1770: Fol.106r).

En este caso bien podría tratarse de unos pendientes pero debido a las placas que sobresalen con los ocho puntitos nos inclinamos por pensar que estos elementos tiene una función sustentante para los hilos de perlas con las que se suelen hacer las manillas en la época. Por esta razón pensamos que pueden ser cierres de manillas, no sin reconocer ciertas reservas y así queremos hacerlo constar.

Una U invertida sirve de marco a la pieza a la vez que se apoya en un cartela de grandes rocallas. Resulta algo curioso que siendo el marco tan rococó, el diseño de la pieza no sigue los parámetros rococó de asimetría, flores, transparencia.

Acompaña el siguiente texto:
"albert estebanell me a fet bvi dia 18 de agosto de lañ 1774"



60.

Joan Serra y Badia
Pendientes girandole
13/IX/1774
Grisalla
Papel verjurado
Archivo Histórico Municipal, Barcelona.
Sección Plateros. Pasantías V. Fol. 149r

Pendientes girandole. Broquelillo con gran flor naturalista, de doble orla. Cuerpo intermedio que adquiere todo el protagonismo de la pieza por su tamaño. Con forma de V de flores y muchas hojitas. Las tres almendrillas parecen llevar una piedra piriforme roja o rosada, rodeada de pétalos de metal y piedras preciosas.

San Juanito, santo onomástico del autor, con la piel de camello y el cordero en un paisaje campestre. Señala al cielo en el que dos ángeles llevan cintas de las que cuelga el par de pendientes. A la izquierda una cartela pequeña con un marco oval.

Acompaña el siguiente texto:
"De in suis operibus artem etque peritia omnibus […] faceret decimo tercio kalendas 9bris anni Dni 1774 in operam dedit Joannes Serra et Badia filius Petru Serra et Eulalie Badia"



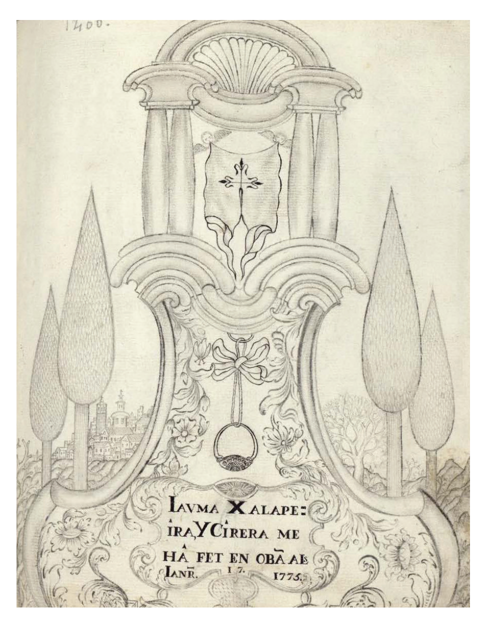
61.

Visens Casals i Cata
Anillo
22/X/1774
Grisalla
Papel verjurado
Archivo Histórico Municipal, Barcelona.
Sección Plateros. Pasantías V. Fol. 150r

Anillo con rosilla ovalada, piedra central de talla oval de color verde rodeada de una orla de diamantitos. Hombros pequeños pero decorados al igual que el aro con relieve. Tipo B2.

Dibujo dedicado al sonto onomástico del autor, San Vicente Ferrer, santo dominico. San Vicente aparece con la típica filacteria que lo representa iconográficamente con las palabras *"Timete Deum et date illi honorem, quia venit hora iudici eius"* (Temed a Dios y dadle todo honor, que ha llegado la hora de su juicio - Apocalipsis 14,7). También aparece el dedo levantado, pero no aparecen otros signos iconográficos que le son propios, debido seguramente a que es un santo muy conocido en su región, y por lo tanto, no necesita de más identificación. Paisaje silvestre. Ángeles sostienen una cinta con la pieza a examen.

Acompaña el siguiente texto:
"Visens casals i cata me afet en obra als 22 de octubre de 1774"



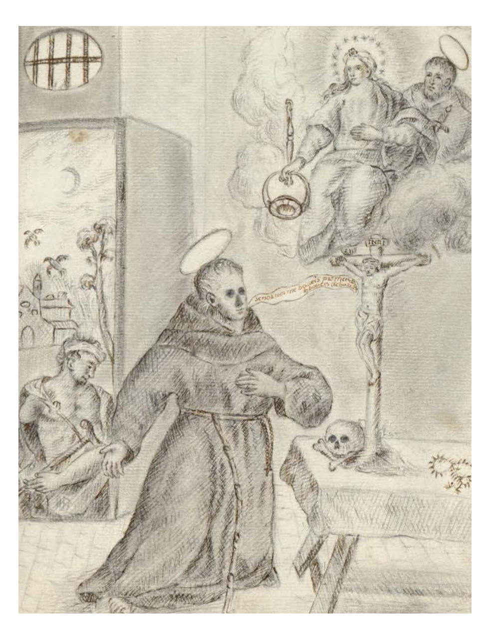
62.

Jauma Xala Peira y Cirera
Anillo
17/I/1775
Lápiz y pluma
Papel verjurado
Archivo Histórico Municipal, Barcelona.
Sección Plateros. Pasantías V. Fol. 151r

Anillo con rosilla redonda. Piedra central de mayor tamaño, redonda y de color. Rodeada de un aro metálico en el que se insertan puntas de diamantes. No hay ni hombros ni decoración en el aro. Tipo B1.

Arquitectura fantástica de dos cuerpos. El cuerpo inferior tiene forma más o menos triangular, cuyos lados son eses simétricas. El interior de ese supuesto triángulo está ocupado por dos guirnaldas de flores colocadas en vertical, así como la cartela un anillo que pende de una cinta. El segundo cuerpo presenta columnas pareadas, entablamento curvo y una venera, que alberga un pendón con una cruz de Santiago. A ambos lados sendos pares de cipreses geométricos e irreales. Al fondo la vista de una ciudad en lejanía.

Acompaña el siguiente texto:
"Jauma Xala Peira y Cirera me ha fet en obra als Ianr 17 1775"



63.

Salvador Fradera
Anillo
10/VI/1775
Lápiz y plumilla
Papel verjurado
Archivo Histórico Municipal, Barcelona.
Sección Plateros. Pasantías V. Fol. 152r

Anillo con rosilla redonda. Piedra central de mayor tamaño, redonda y de color. Rodeada de piedras menores blancas. Sin hombros ni decoración en el aro. Tipo B1.

San Antonio orante en su celda, ante la cruz. Rompimiento de gloria con la Virgen y Jesucristo. Figuras chatas y rostros no individualizados.

Acompaña el siguiente texto:
"Saluado fradera me afeten obra als 10 de juny de 1775"



64.

Felix Roca
Joyel
12/II/1775
Grisalla y lápiz de color
Papel verjurado
Archivo Histórico Municipal, Barcelona.
Sección Plateros. Pasantías V. Fol. 154r

Joyel de tema religioso. Presenta forma octogonal, alargada verticalmente, En el interior del viril se encuentra una representación de Dios Padre y Dios Hijo. El marco es una guirnalda de capullos y hojas, con un lacito superior donde se sustenta el asa. Es naturalista y calado.

San Antonio anciano con el Niño Jesús y la Virgen. Rostros inexpresivos. La Santísima Trinidad queda representada mediante la joya y la paloma, representación de Espíritu Santo, que entrega la pieza.

Acompaña el siguiente texto:
"Felix Roca Me afet en obra Bui Dia 12 Fbrer 1775"



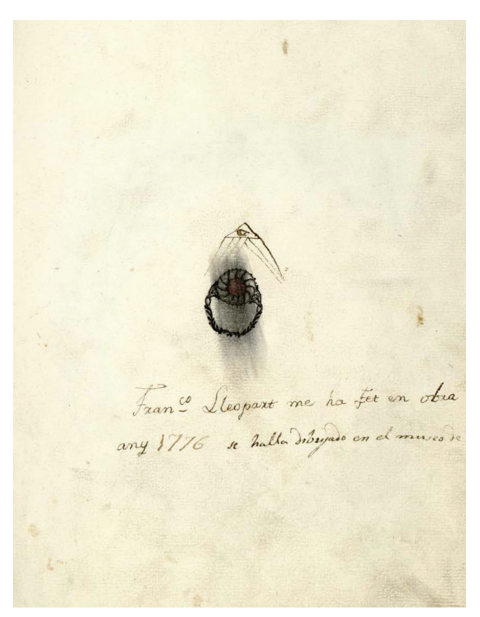
65.

Pera Murral
Anillo
21/XII/1775
Grisalla
Papel verjurado
Archivo Histórico Municipal, Barcelona.
Sección Plateros. Pasantías V. Fol. 156r

Anillo con rosilla redonda. Una piedra central de buen tamaño y color rojo rodeada de diamantitos que parecen engastadas con uñas a juzgar por las marcas entorno al chatón. Aro muy bonito y decorado con relieves de aspecto de tallos vegetales. Tipo B1.

Representación del tema iconográfico de las lágrimas de San Pedro, con los atributos de las llaves y el gallo. Dibujado como viñeta pues tiene un marco amplio con decoración vegetal en la parte inferior, lugar donde además se aloja la cartela.

Acompaña el siguiente texto:
"Pera Murral fill de Joseph Murral me ha fet en obra vuy als 21 de 10bre de 1775"



66.

Francisco Lleopart
Anillo
1776
Tinta y plumilla
Papel verjurado
Archivo Histórico Municipal, Barcelona.
Sección Plateros. Pasantías V. Fol. 157r

Anillo con rosilla en las que se ha dibujado la orla con diamantes en una extraña montura helicoidal. Tipo B1.

Diseño del anillo y la nota de autoría, sin más aditamento. Se inicia así un tipo de dibujos al estilo de los dibujos de Valencia en los que sólo se ilustra el boceto. Lo curioso es que este tipo de dibujos se hizo sólo durante este año 1776, al año siguiente se vuelve a los lazos de los que cuelgan las joyas.

Acompaña el siguiente texto:
"Francisco Leopart me ha fet en Obra lo any 1776. Se halla dibujado en el museo de París"



67.

Joan Comas
Pendientes tipo aretes
1776
Lápiz
Papel verjurado
Archivo Histórico Municipal, Barcelona.
Sección Plateros. Pasantías V. Fol. 159r

Pendientes o arracadas tipo arete. Cada uno de las aretes son un aro ancho dividido en tres bandas, la central con una fila de diamantitos y los laterales con puntos picados en el oro.

Angelillo asoma en una nube con una cinta de la que cuelga el diseño.

Acompaña el siguiente texto:
"Joan Comas me ha fet en obra lo Any 1776"



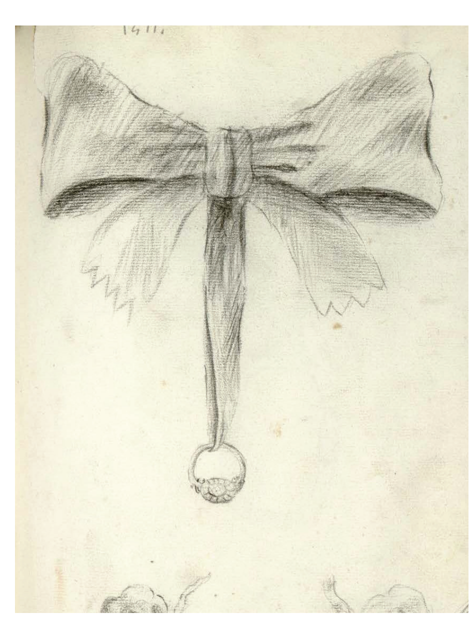
68.

Bonaventura Collell
Anillo
1776
Lápiz
Papel verjurado
Archivo Histórico Municipal, Barcelona.
Sección Plateros. Pasantías V. Fol. 160r

Anillo con rosilla redonda. Piedra central mayor, de color y orla de diamantitos. El aro es una fina guirnaldita de hojas. Hombros triangulares pequeños. Tipo B1. Diseño similar al de Francisco Lleopart, examinado el mismo año. (fol. 157)

Sólo se representa la pieza de tamaño un poco mayor que el natural. Sin cartela ni marco.

Acompaña el siguiente texto:
"Bonaventura Collell me ha fet en obra lo Any 1776"



69.

Joan Batista Morató
Anillo
31/I/1777
Lápiz
Papel verjurado
Archivo Histórico Municipal, Barcelona.
Sección Plateros. Pasantías V. Fol. 162r

Anillo con rosilla redonda. Aparentemente todas las piedras son del mismo color. Hombros triangulares con relieves. Tipo B1.

Lazo zapatero, cuadrado y muy rígido, aunque con cabos. De una lazada larga vertical pende el anillo. La cartela tiene apariencia de colgadura textil.

Acompaña el siguiente texto:
"Joan batista morató me afet en obre lo die 31 de gener de 1777"



70.

Anastasi Lleopart
Anillo
19/VI/1777
Grisalla
Papel verjurado
Archivo Histórico Municipal, Barcelona.
Sección Plateros. Pasantías V. Fol. 164r

Anillo con rosilla ovalada. Piedra central ovalada rodeada de diamantes. Hombros triangulares pequeños con relieves. Aro liso. Tipo B2.

Sobre una especie de roca apoya una cartela formada por curvas y contracurvas. Se mezcla con rocalla que surge del suelo como olas, además de tallos, flores, un pastor y sus cabras bajo una sombrilla de plumas. Un pájaro sostiene un anillo en el pico.
Buena ejecución del dibujo, mejor que la de sus hermanos.

Posiblemente referencia a Dafnis, personaje de la mitología griega, pastor siciliano al que Pan le enseñó a tocar la siringa y a quien se atribuye la invención de la poesía bucólica.

Acompaña el siguiente texto:
"Anastasi Lleopart fill de Anastasi Lleopart a me a fet en obra vuy die 19 de juny de 1777"



71.

Puigviguer y Pagés
Anillo
1777
Lápiz, grisalla y plumilla.
Papel verjurado
Archivo Histórico Municipal, Barcelona.
Sección Plateros. Pasantías V. Fol. 165

Anillo con chatón formado por dos piedras que probablemente eran de distinto color, unidas bajo una corona. Pequeños triángulos en los hombros y aro sogueado. Comparado con los ejemplares inmediatamente anteriores se percibe una renovación del Arte de la platería. Tipo E.

Doble lazada del que cuelga el diseño a examen. Todo el borde del papel se llena de flores de diversas especies. A ambos lados, sendas cartelas junto con diversos instrumentos de platero como fuelles, tenazas y una escuadra.

Acompaña el siguiente texto:
"Puigviguer et Pagés filius Ignasi Piugviguer AURI FABER FECIR HOC DIE*"*



72.

Salvador Coll
Anillo
1777
Lápiz negro y sepia
Papel verjurado
Archivo Histórico Municipal, Barcelona.
Sección Plateros. Pasantías V. Fol. 166r

Anillo. Chatón con una piedra rodeada de otras cuatro. Aro liso. Tipo B2. Dibujo de discreta factura.

Tondo con guirnalda de vides, espigas y uvas enmarca un Cristo bendiciendo el pan. Sobre el tondo un ave sostiene el anillo. La cartela parece una colgadura textil.

Acompaña el siguiente texto:
"Salvador Coll fill de Nicolás Coll mea fet en obra vuy 1777"



73.

Antón Godina
Anillo
1777
Lápiz con perfiles a plumilla
Papel verjurado
Archivo Histórico Municipal, Barcelona.
Sección Plateros. Pasantías V. Fol. 167r

Anillo tipo solitario, una sola gema en el chatón. Los hombros se adornan con una hojita y una chispa de diamante. El aro es una guirnalda de hojas. Es una pieza muy original, la primera que vemos así. Dibujo minucioso en el detalle. Tipo A1.

Lazo doble del que cuelga un marco floreado parecido al de los joyeles. En su interior se sitúa el diseño objeto de examen. La cartela está formada por curvas terminadas en roleos vegetales, con forma acorazonada. Excelente dibujo, muy esmerado.

Acompaña el siguiente texto:
"ANTON GODINA FET 1777"



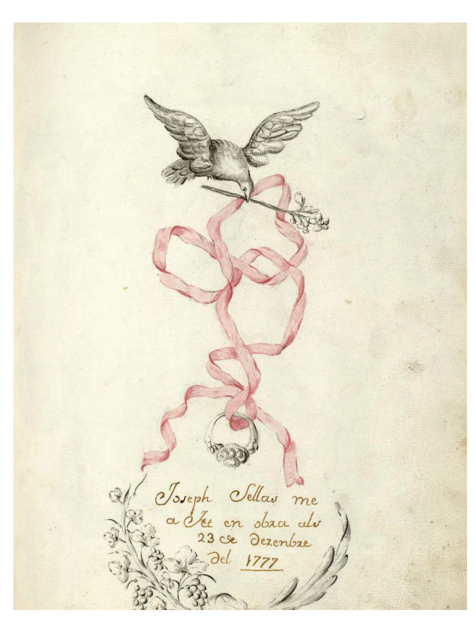
74.

Bonaventura Pi de Girona
Anillo
25/X/1777
Acuarela
Papel verjurado
Archivo Histórico Municipal, Barcelona.
Sección Plateros. Pasantías V. Fol. 168r

Anillo con rosilla circular en el chatón. Piedra central ovalada de color azul rodeada de diamantitos de menos tamaño, sin reflejar talla ni volúmenes, pero indicando el engaste con uñas o clavos de las gemas mediante puntos muy remarcados en el borde del chatón. Los hombros son un leve ensanchamiento de aro, que es liso y de oro. Tipo B1.

Marco ovalado muy calado compuesto por eses vegetales delgadas, flores diversas con sus tallos, rocalla vegetalizada y cordones sogueados que se unen a un sombrero de ala ancha similar a un capelo cardenalicio. En el centro un árbol. Debajo la cartela, que sigue el estilo del marco pero sin flores, sin un eje de simetría. Rococó delicado y coqueto.

Acompaña el siguiente texto:
"Bonaventura Pi de Girona fill de Joan Pi, me ha fet en obra bui dia 25 de octubre de 1777"



75.

Joseph Sella
Anillo
23/XII/1777
Grisalla con algunos elementos en acuarela de color
Papel verjurado
Archivo Histórico Municipal, Barcelona.
Sección Plateros. Pasantías V. Fol. 169r

Anillo con rosilla circular. Hombros decorados con flores y frutas. Tipo B1.

Pájaro volando que sostiene una ramita y una cinta con su pico. La cinta parece flotar graciosamente, enredándose en sí misma, para sostener un anillo y media corona de laurel y flores que sirve de cartela.

Acompaña el siguiente texto:
"Joseph Sells me a fet en obra als 23 de Decembre de 1777"



76.

Benet Capdevila y Serna
Anillo
31/VI/1778
Grisalla con toques de color
Papel verjurado
Archivo Histórico Municipal, Barcelona.
Sección Plateros. Pasantías V. Fol. 170

Anillo con rosilla circular en el chatón. Piedra central de color amarillo. Las gemas de la orla no parecen muy pegadas entre sí, como si estuvieran engastadas en una plancha de oro o con boquilla cerradas, aunque puede ser una licencia del dibujo. Los dibujos de Pasantías muchas veces son una muestra de la capacidad artística del autor, no tanto de la exactitud técnica, que eso se valoraría a través de la propia pieza una vez ejecutada. Tipo B1.

Óvalo formado por la unión de delgadas curvas con volutas y numerosas guirnaldas de flores, que cuelgan de modo naturalista. Tres cestos de de flores para enmarcar a San Benito en oración. Dos angelillos sostienen una cinta de la que pende un anillo. Cartela como colgadura textil. Eje de simetría vertical. Flores menudas, curvas delgadas hacen ver otro patrón distinto de la exuberancia barroca.

Acompaña el siguiente texto:
"benet Capdevila y Serra me ha fet en obra a 31 de juliol de 1778"



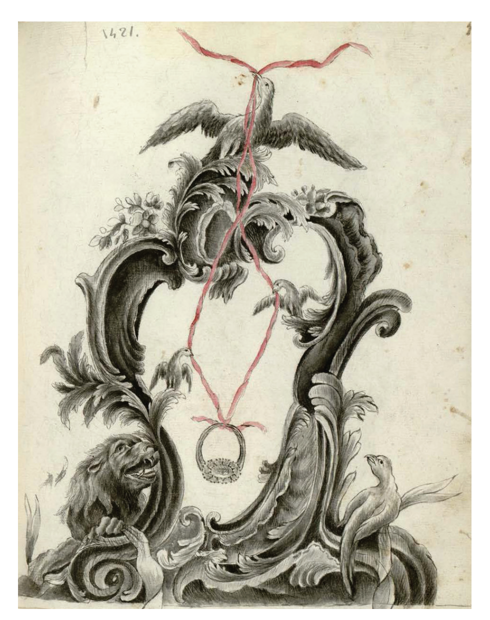
77.

Antonio Oliver
Anillo
31/X/1778
Lápiz con toques de color
Papel verjurado
Archivo Histórico Municipal, Barcelona.
Sección Plateros. Pasantías V. Fol. 171r

Anillo con rosilla circular, con perfil con resalte que es casi media esfera. Tiene una piedra central de color, franja de oro intermedia y una orla de de grandes gemas de color, rodeado por otro aro metálico. Cabe interpretar este aro como una representación plana de un engaste en cinturillas. Los hombros son sustituidos por unas bolitas, mientras que el aro presenta algún tipo de decoración. Tipo B1.

San Antonio con el Niño Jesús sobre un fondo blanco. Cartela con forma de colgadura textil. Como en tantas otras ocasiones, este aspirante se pone bajo el amparo de su santo onomástico al representarlo en su examen de acceso a la maestría en la corporación gremial.

Acompaña el siguiente texto:
"Antonius Oliver filius Joannis Oliver de Villanova de Cubellas Dia 31 Octubrus 1778"



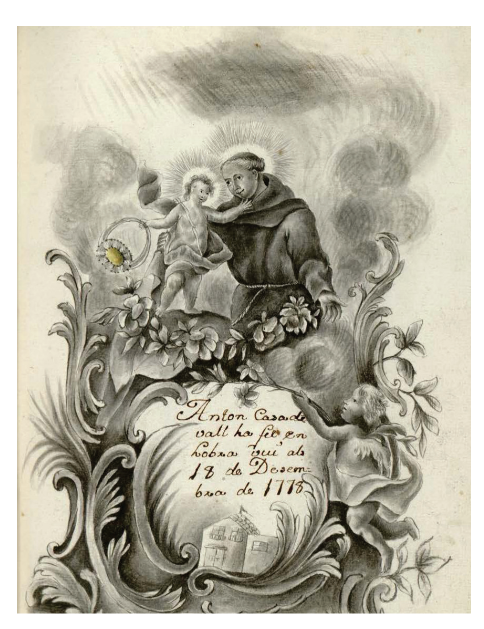
78.

Antón Ortells
Anillo
9/IX/1778
Grisalla
Papel verjurado
Archivo Histórico Municipal, Barcelona.
Sección Plateros. Pasantías V. Fol. 172r

Anillo con rosilla ovalada con piedra preciosas montadas muy juntas. El borde exterior del chatón está rodeado de puntitos que posiblemente quieran representar engastes en clavos. Sin hombros. Aro liso. Tipo B2.

Aparato decorativo con curvas y contracurvas vegetales, con alguna flor. Sobre todo el artificio decorativo se posan aves que sostienes una cinta de que la cuelga un anillo.

Acompaña el siguiente texto:
"Anton Ortells me ha fet en obra vuy al 9 de Nvebre de 1778"



79.

Antón Casadevall
Anillo
18/XII/1778
Grisalla
Papel verjurado
Archivo Histórico Municipal, Barcelona.
Sección Plateros. Pasantías V. Fol. 173r

Anillo con rosilla ovalada, de una sola orla. Piedra central ovalada coloreada de amarillo (un topacio) y rodeada de otras piedras sombreadas y facetadas muy juntas (diamantes). El borde exterior del chatón está rodeado de puntitos que posiblemente quieran representar engastes en clavos. Sin hombros, aro liso que se estrecha hacia el centro. Tipo B2.

Tondo de ces con flores y palmas, con un ángel, que aleja la nota de autor y la fecha de ejecución. Sobre ello se representan a San Antonio con el Niño Jesús –que lleva la pieza diseñada en la mano–.

Acompaña el siguiente texto:
"Antón CasadeVall he fet en hobra vull als 18 de Desembra de 1778"



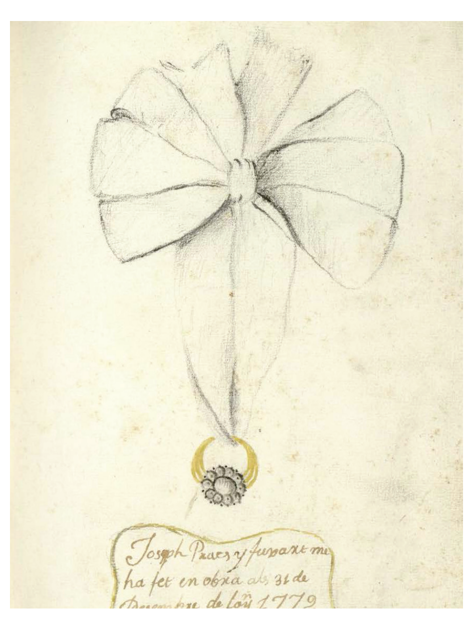
80.

Félix Osona
Anillo
22/IV/1779
Lápiz
Papel verjurado
Archivo Histórico Municipal, Barcelona.
Sección Plateros. Pasantías V. Fol. 174

Anillo con rosilla ovalada en el chatón. Gran piedra oval de color rodeada de chispas de diamantes. Sin hombros. Aro liso. Tipo B2.

Altar con la Virgen y el Niño Jesús acompañados de Santo Domingo y Santa Teresa de Jesús. En el basamento de altarcito se representa el anillo presentado a examen. Debajo, desligado del dibujo una cartela de gruesas ces con tornapuntas. Se percibe mayor afán de artisticidad en el programa iconográfico que rodea al diseño que en la propia pieza diseñada, cuyo dibujo es muy modesto.

Acompaña el siguiente texto:
"Felix Osona me ha fet en obra als 22 de Abril de 1779"



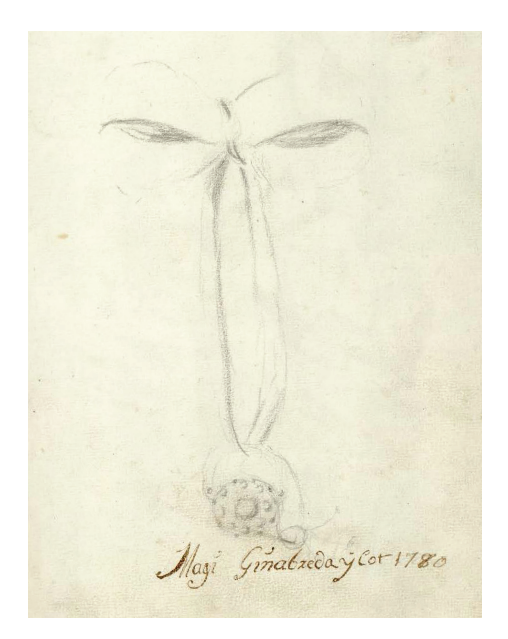
81.

Joseph Prats y Fuxart
Anillo
31/XII/1778
Lápiz con toques de color
Papel verjurado
Archivo Histórico Municipal, Barcelona.
Sección Plateros. Pasantías V. Fol. 175r

Anillo con chatón en forma de flor. No es una simple rosilla puesto que presenta engastes individuales a manera de pétalos, que sobresalen del perímetro del chatón en forma de lanza. Cada uno de los diez pétalos tiene una gema engastada con clavos que se representan en el dibujo mediante puntos. Tipo B3.

Triple lazada con los cabos en el centro superior. Hay una lazada larga vertical de la que cuelga un anillo. Cartela en forma de recuadro de una sola línea, sin adornos.

Acompaña el siguiente texto:
"Joseph Prats y Fuxart me ha fet en obra als 31 de Desembre de la y 1778"



82.

Magín Ginabreda y Cot
Anillo
1780
Lápiz
Papel verjurado
Archivo Histórico Municipal, Barcelona.
Sección Plateros. Pasantías V. Fol. 176r

Anillo apenas esbozado, parece que sea una rosilla redonda con doble circulo de diamantes. Tipo B4.

Lazo del que cuelga la pieza diseñada para el examen. Sin cartela, sólo la nota. El dibujo no puede ser más escueto.

Acompaña el siguiente texto:
"Magí Ginabreda y Cot 1780"



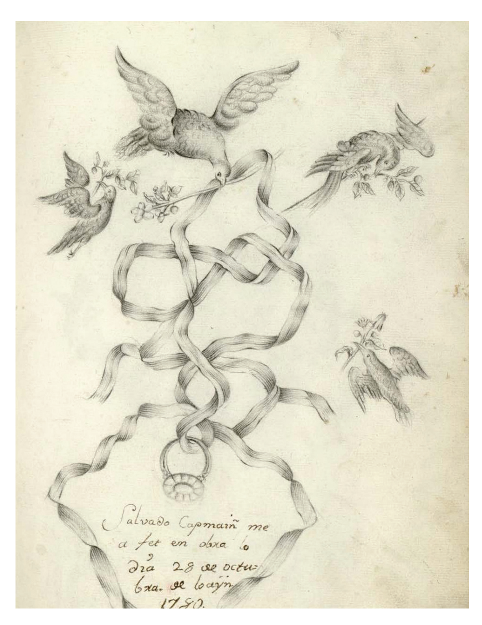
83.

Pere Montells y Prat
Anillo
29/VI/1780
Lápiz
Papel verjurado
Archivo Histórico Municipal, Barcelona.
Sección Plateros. Pasantías V. Fol. 179

Anillo con rosilla circular con gema central de talla esmeralda. Le rodea una orla de ocho piedras bastante separadas, engastadas en un aro ancho de oro. Tipo B1.

Escena cinegética de dos perros atacando a un ciervo. Texto sin cartela junto al dibujo.

Acompaña el siguiente texto:
"Pere Montells y Prat fill de Joseph Montells Argenter de GRanollers me he fet en obra a bui dia 29 de Jun de 1780"



84.

Salvador Capmany
Anillo
28/X/1780
Lápiz
Papel verjurado
Archivo Histórico Municipal, Barcelona.
Sección Plateros. Pasantías V. Fol. 181r

Anillo con rosilla ovalada. Piedra central rodeada de piedras. Hombros con relieves. Aro liso. Tipo B2.

Cuatro pájaros con ramitas en el pico volando. Uno además sostienen una enrevesada cinta de la que cuelga un anillo y se extinde hasta delimitar un hueco donde se sitúa el texto de autoría y fecha del examen.

Es prácticamente un calco del examen de Joseph Sellas (23 diciembre 1777, fol 169r).

Acompaña el siguiente texto:
"Savador Capmany me a fet en obra lo dia 28 de octubra de lo any 1780"



85.

Joseph Ramón Pinós
Anillo
13/XI/1780
Grisalla y acuarela de color
Papel verjurado
Archivo Histórico Municipal, Barcelona.
Sección Plateros. Pasantías V. Fol. 182r

Anillo con chatón de gran tamaño, ovalada, con una sola orla de gemas salvo en los extremos donde aparece una segunda línea de gemas que permiten configurar el óvalo. El aro se une al chatón por debajo del mismo, no por los lados, debido a su gran tamaño. Tipo H1.

Decoración en forma de rombo, es un marco formado por *eses* floridas. En el centro un orbe (bola del mundo con una cruz superior) del que parte una cinta que sostiene un anillo. La cartela parece una gran rúbrica.

Acompaña el siguiente texto:
"Joseph Ramón y Pinós Limón (?) ha fet en obra als 13 de 9bre de 1780"



86.

Magín Tagell
Anillo
Acuarela
12/VII/1781
Papel verjurado
Archivo Histórico Municipal, Barcelona.
Sección Plateros. Pasantías V. Fol. 185r

Anillo con rosilla ovalado. Piedra central ovalada rodeada de una orla de doce gemas menores, también ovaladas –aspecto este que le otorga gran originalidad–. Hombros triangulares pequeños con algún relieve. Aro liso. Tipo B2.

Representación de San Magín, santo eremita que sufrió martirio, nacido en Tarragona, ante el que se postran tres personajes haciendo quizá alusión a un milagro atribuido al santo que hizo brotar agua para sus tres carceleros. Un pájaro sostiene una cinta de la que cuelga un anillo.

Acompaña el siguiente texto:
Magi Tagell me afet en obra vull als 12 de Juriol del any 1781
[En una colgadura de la escena] *"In tempore Daciano Preside dominant Imperatores Diocleciano et Maximiano fui in Divo Magino maior persecutio sed cum ministri facio ati fuissem tornartivii sivi compulsi. Divosque corristati aquam bis operarunt."*



87.

Francisco Pol
Joyel
31/VII/1781
Acuarela
Papel verjurado
Archivo Histórico Municipal, Barcelona.
Sección Plateros. Pasantías V. Fol. 186

Joyel ovalado con imagen de la Virgen con el Niño. El marco presenta un primer filo liso, una orla de *ces* colocadas en forma de pétalos y una orla exterior de *ces* de mayor tamaño entre las que se colocan flores y hojitas alternantes. Por la rotundidad de las *ces* y la apariencia poco calada y simétrica parece aún apegado a modelos barrocos.

San Francisco ofrece un joyel a la Virgen y se sitúa sobre una nube donde está el santo fraile se inscriben los datos del aspirante.

Acompaña el siguiente texto:
"FRANCISCO POL [laguna] *FILL DE MARIANO POL ARGENTER ME HA FET EN OBRA AL 31 JURIOL 1781"*



88.

Joseph Antón Alemán y Torras
Anillo
23/VIII/1781
Lápiz
Papel verjurado
Archivo Histórico Municipal, Barcelona.
Sección Plateros. Pasantías V. Fol. 187r

Anillo con chatón con rosilla redonda. En en centro de la rosilla se sitúa una esmeralda rodeada de una orla de diamantes. Hombros con relieves, aro liso. Tipo B1.

Representación de Santa Teresa con San José que protegió su convento, por eso aparece cobijando un edificio bajo su manto. A un lado aparece un ángel con armadura y espada. Todo el conjunto se enmarca por curvas vegetalizadas de las que surgen vides y uvas. En el centro superior aparece una venera de la que cuelga mediante una cinta un anillo. La cartela sigue la misma decoración del marco, pero en un registro distinto del dibujo.

Acompaña el siguiente texto:
"Joseph Antón Alemán y Torras fill de Bruno Alemán Argenter me ha fet la present obra al 23 Agosto 1781"



89.

Pere Carrutxo y Lleopart
Venera
18/XII/1781
Grisalla con perfiles a plumillas y detalles de acuarela de color
Papel verjurado
Archivo Histórico Municipal, Barcelona.
Sección Plateros. Pasantías V. Fol. 188r

Venera de Santiago con forma acorazonada. El copete es una flor con desarrollo en forma triangular (uno de los vértices hacia abajo). El centro de la flor lo ocupa un gran diamante del que parten pétalos alargados y dos tallos terminados en dos florecitas con gemas de colores. El trecho tiene forma de flor, similar a las descritas. El cuerpo principal presenta forma de corazón cuyos laterales son dos piezas verticales parecidas a una aleta de pez, que se unen a la venera con la cruz de Santiago (de esmalte rojo) del centro de piedras preciosas de color a través de una fila vertical de piedras preciosas de color. El vértice inferior de esta sección de forma acorazonada se remata con otra flor.

Es un diseño magnífico, muy calado y minucioso. Lógicamente es una pieza de lo que hoy día llamaríamos "de alta joyería" porque las veneras estaban reservadas sólo a la élite social, además de la gran cantidad de diamantes y rubíes que precisa.

Monumento fantástico cuya estructura se dispone en dos secciones. En la parte superior aparece un ángel de apariencia femenina sentado sobre las nubes y en una mano sostiene la venera objeto de examen. La parte inferior de todo este aparato decorativo lo compone un pedestal de formas mixtilíneas formada por *ces* con rocalla, frutas, y un recipiente de que cae agua. En el centro del pedestal se coloca el texto.

Acompaña el siguiente texto:
"Pere Carrutxo y Lleopart fill de Francisco Carrtxo Argenter loa fet en obra día 18 de Desembre Any 1781"



90.

Jaume Marsal y Martí
Anillo
2/I/1782
Grisalla
Papel verjurado
Archivo Histórico Municipal, Barcelona.
Sección Plateros. Pasantías V. Fol. 190r

Anillo con chatón en forma de rosilla redonda. Esmeralda engastada en clavos que se rodea de una amplia orla de diamantes, engastados a su vez en clavos según se deduce del punteado que aparece alrededor de las gemas. Aro liso y delgado que se une al chatón por su revés no por los lados, por lo que el chatón tenía un amplio desarrollo. Hombros mínimos, lo justo para permitir un buen asentamiento de la pieza. Tipo B1.

Representación de Santiago Matamoros, a caballo, con la bandera de la cruz de Santiago. En un registro inferior personajes tocados con turbantes morunos.

Cartela mixtilínea, con curvas y contracurvas con rocalla.

Acompaña el siguiente texto:
"Jaume Marsal y Martín me a fet en obra dia 2 de Janer del añ 1782"



91.

Francisco Torras
Venera de Santiago
4/II/1782
Grisalla
Papel verjurado
Archivo Histórico Municipal, Barcelona.
Sección Plateros. Pasantías V. Fol. 192r

Venera de Santiago con forma ovalada. El copete es un lazo de tres lazadas del que penden sus cabos. El cuerpo principal presenta un marco con apariencia de dos delgadas cintas entrecruzadas. En el centro una cruz de Santiago de rubíes. Joya calada por completo y con mucha pedrería. No se percibe prácticamente el metal. Como es habitual en este tipo de joyas muestra una alta calidad de diseño que no dudamos que también se manifestara en la ejecución final de la pieza.

Angelote enorme sostiene una cinta de la que cuelga la venera de Santiago, pequeñita y delicada, a escala real. Así mismo se representa una iglesita o conventillo entre el vergel. La cartela está dibujada como una colgadura textil.

Acompaña el siguiente texto:
"Franciscus Torra Granullariensis / insigne istud argentum ai se elabo/ ratum expeditumque et adamantibus (tachado) ac pyropis distinctum circum datumque collegii aurificum barcinonensium cenvoribus probationis ergo obtulit IV idus feb A MDCCLXXXII". [Al margen] *"1782"*



92.

Frances Turquet
Anillo
6/VII/1782
Grisalla
Papel verjurado
Archivo Histórico Municipal, Barcelona.
Sección Plateros. Pasantías V. Fol. 194r

Anillo con chatón ovalado con rosilla en la que la gema del centro es muy grande comparada con las de la orla. Aro liso, sin hombros. Tipo B2.

Un turco con pantalones bombachos y un turbante con media luna, en referencia al apellido de su autor, sostiene en la mano una cinta de la que cuelga la sortija.

Acompaña el siguiente texto:
"Francisco Turquet fill de Agustí Turquet me ha fet en obra dia 6 de julio de 1772"



93.

Miquel Mas Ynglesa
Anillo
13/VIII/1782
Grisalla con perfiles a plumilla
Papel verjurado
Archivo Histórico Municipal, Barcelona.
Sección Plateros. Pasantías V. Fol. 196r

Chatón tipo solitario de gran tamaño, circular, con gran gema y engasta a su alrededor. Hombros triangulares que se unen al chatón por detrás de este. Aro liso. Tipo A1.

Lazo de seis lazadas con caída de la que cuelga el anillo. Cartela horizontal con curvas y volutas finas.

Acompaña el siguiente texto:
"Miquel Mas Ynglesa me ha fet en obra als 13 de Agost 1782"



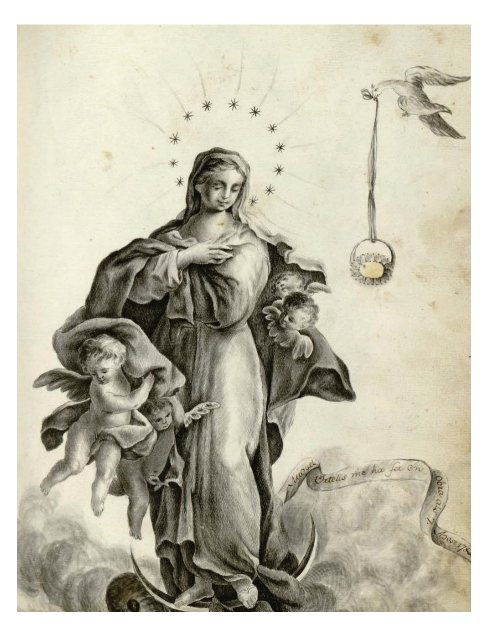
94.

Juan Antón Fraquet y Carreras
Anillo
2/V/1783
Lápiz
Papel verjurado
Archivo Histórico Municipal, Barcelona.
Sección Plateros. Pasantías V. Fol. 199r

Anillo con rosilla ovalada. Piedra central ovalada de color. Aparentemente alrededor disco metálico con líneas radiales que separan engastes en boquilla. Esta sería una descripción si nos atenemos la verisimilitud del dibujo, tenemos nuestras duda de que no sea una manera sucinta o abocetada de representar una orla de gemas. Hombros triangulares. Aro liso muy delgado. Tipo B2.

Medallón de rocallas que alberga una imagen de San Antonio con el Niño Jesús, y del que cuelga una cartela de curvas y contracurvas. Enmarcada por dos tallos con hojas largas atadas por un lazo. En la parte superior se cruzan los tallos y aparece una ava posado con un anillo en el pico.

Acompaña el siguiente texto:
"Juan Antón Fraquet y Carreras Me ha fet en hobra als 2 de Maia de 1783"



95.

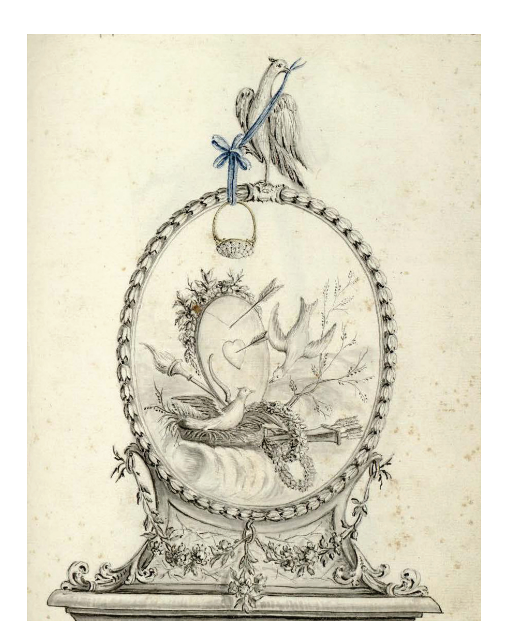
Miguel Ortells
Anillo
7/VIII/1783
Grisalla
Papel verjurado
Archivo Histórico Municipal, Barcelona.
Sección Plateros. Pasantías V. Fol. 202r

Anillo con rosilla en chatón ovalado. Gema central ovalada de buen tamaño rodeada de orla de diamantes engastados en granos o uñas –indicado por puntos a su alrededor–. Aro liso. Hombros triangulares unidos por chatón por detrás. Tipo B2.

Representación de una Inmaculada de preciosa factura. Ave al vuelo lleva una cinta del pico de la que cuelga un anillo.

Es un dibujo magnífico en todos los aspectos, tanto por lo calidad artística como por el cuidado diseño de la joya.

Acompaña el siguiente texto:
"Miguel Ortells me ha fet en obra als 7Agosto 1783"



96.

Ramón Gorchs y Forcet
Anillo
28/XI/1783
Grisalla
Papel verjurado
Archivo Histórico Municipal, Barcelona.
Sección Plateros. Pasantías V. Fol. 204r

Anillo con chatón redondo con rosilla de doble orla, de perfil tiene resalte como una media naranja. Hombros minúsculos y aro muy delgado. Tipo B4.

El folio presenta un marco dibujado, que era una costumbre que en los últimos años de exámenes de Pasantías había caído en desuso. Aparece un óvalo que es la yuxtaposición de tulipanes diminutos que pueden parecen hojas de laurel sobre un pedestal con guirnaldas de flores. En el centro, un nido con dos aves y un tondo con un corazón y dos flechas acompañado de una antorcha y una corona de flores. Sobre el óvalo un ave posada sostiene una cinta con un anillo. Este es el tipo de iconografía que ha terminado caracterizando popularmente el Rococó y de ahí su desprestigio. Sin embargo la delgadez y ligereza de las líneas, junto con la total ausencia de rocalla y curvas abstractas nos muestran claramente que estamos en un punto intermedio entre el rococó y el neoclásico, ese momento que en Francia tuvo un desarrollo efectivo y fecundo: el estilo Luis XVI. Por lo que quizá este examen sea digno de ser tenido en cuenta como un hito dentro de los exámenes de Pasantías.

Acompaña el siguiente texto:
"Ramón Gorchs y Forcet fill de Joan Gorchs Argenter me ha fet en obra vuy dia 28 Noe [Noviembre] *1783"*



97.

Felipe Armengol y Sempere
Pendientes girandoles
30/XII/1783
Grisalla
Papel verjurado
Archivo Histórico Municipal, Barcelona.
Sección Plateros. Pasantías V. Fol. 205r

Pendientes girandoles. Broquelillo de gran tamaño en forma de rosilla de orla de diez gemas, al que sigue una orla metálica de oro visto, con el borde rematado por un hilo de bolitas. Trecho con lazada con puntas elevadas y tres almendrillas que siguen el mismo diseño que el broquelillo.

Es un diseño bastante pesado, retardatario para la fecha, en la que ya se estaban haciendo pendientes con un segundo cuerpo bastante más alargado y estrecho, sin un desarrollo horizontal tan preponderante como en este ejemplar.

Ave volando con cinta en el pico del que cuelga un par de pendientes del tipo *girandole*. Texto entre dos ramas cruzadas, una con hojas y otra con flores.

Acompaña el siguiente texto:
"Feliph Armengol y S-pere Fill de Jacinto Armengol Argenter me afet en obra vuy de 30 Dc 1783"



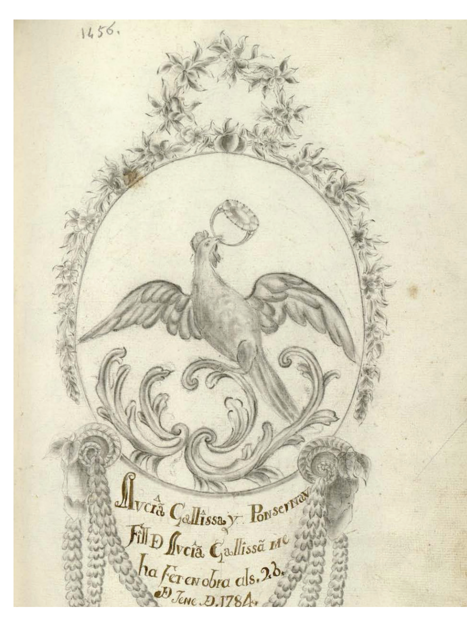
98.

Anton Ginabreda y Devesa
Anillo
27/IX/1784
Grisalla
Papel verjurado
Archivo Histórico Municipal, Barcelona.
Sección Plateros. Pasantías V. Fol. 206r

Anillo con rosilla ovalada en el chatón. Piedra central de gran tamaño y una orla de diamantes. Entre las gemas de la orla parecen puntitos que interpretamos como los granos o uñas de los engastes. Hombros en forma de voluta hacia dentro del aro. Aro liso. Tipo B2.

En la mitad superior aparece un medallón de curvas y volutas totalmente asimétrico y con rocallas que envuelven una imagen de la Virgen María. En la mitad inferior cartela con *ces*, en otro estilo sobre la que se posa un pájaro con un anillo en el pico.

Acompaña el siguiente texto:
"Anton Ginabreda y Devesa fill de Jph Ginabreda me ha fet en obra als 23 7bre [septiembre] *de 1784"*



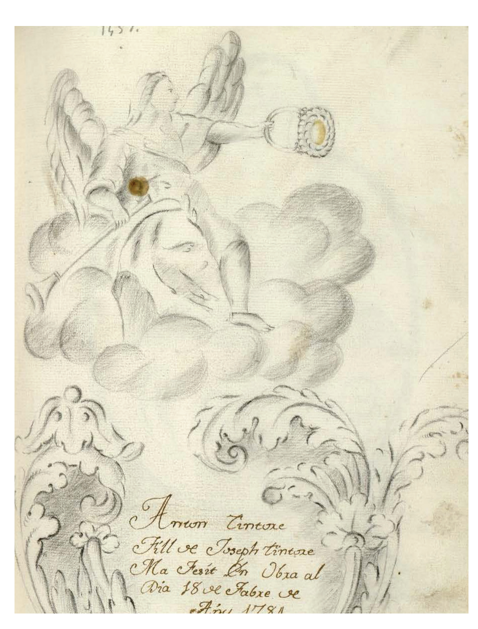
99.

Llluciá Gallissa y Ponsernau
Anillo
26/I/1784
Lápiz y grisalla
Papel verjurado
Archivo Histórico Municipal, Barcelona.
Sección Plateros. Pasantías V. Fol. 207r

Anillo con rosilla en chatón ovalado. Piedra central ovalada rodeada de una orla de diamantes. Los hombros son unos ensanchamientos alargados del aro. Aro liso que se une al chatón por detrás del mismo, no por los lados, puesto que debía ser algo más ancho que el dedo. Tipo B2.

Tondo ovalado con florecitas en el borde. Cartela formada por una guirnalda de hojas cercano al estilo Luis XVI que cuelga del tondo. En el centro se encuentra un ave de alas desplegadas con un anillo en el pico.

Acompaña el siguiente texto:
"Llluciá Gallissa y Ponsernau fill de Llucia Gallissa me ha fet en obra als 26 de Jene de 1884"



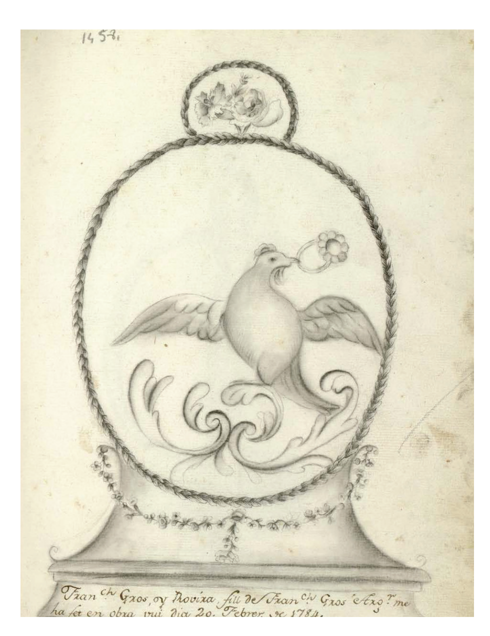
100.

Antón Tintore
Anillo
18/II/1784
Lápiz
Papel verjurado
Archivo Histórico Municipal, Barcelona.
Sección Plateros. Pasantías V. Fol. 208r

Anillo de doble rosilla en chatón ovalado. Piedra central ovalada con orla doble de pedrería a su alrededor. Sin hombros. Se une el aro al chatón por detrás de este. Está apenas esbozado, las piedras parecen casi escamas. Aún así se ve cierta modernidad en el diseño al incorporar la doble orla en la rosilla que además es ovalada. Tipo B4.

Ángel sobre nube que lleva un anillo en su mano y ocupa la mitad superior del folio. La mitad inferior es una gran *ce* casi cerrada de hojas carnosas que forma la cartela.

Acompaña el siguiente texto:
"Antón Tintore fill de Joseph Tintore me fesit en obra al dia 18 de fabre de Any 1784"



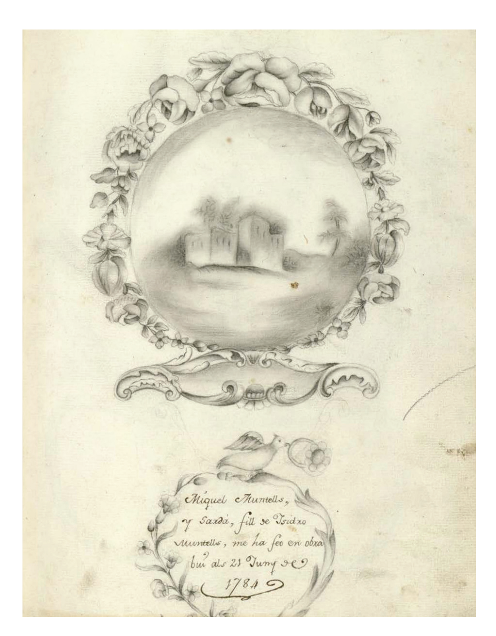
101.

Francisco Gros y Rovira
Anillo
20/II/1784
Lápiz y grisalla
Papel verjurado
Archivo Histórico Municipal, Barcelona.
Sección Plateros. Pasantías V. Fol. 209r

Anillo con chatón en forma de flor con nueve pétalos. No representa tallas, ni forma de sujeción ni hombros. Dibujo casi infantil. Tipo B3.

Óvalo de hojitas pequeñas de laurel con un ave con una sortija en el pico, sobre una base donde se inscribe el texto de autoría.

Acompaña el siguiente texto:
"Francisco Gros y Rovira fill de Francisco Gros Argenter me ha fet en obra vull día 20 Febrer de 1784"



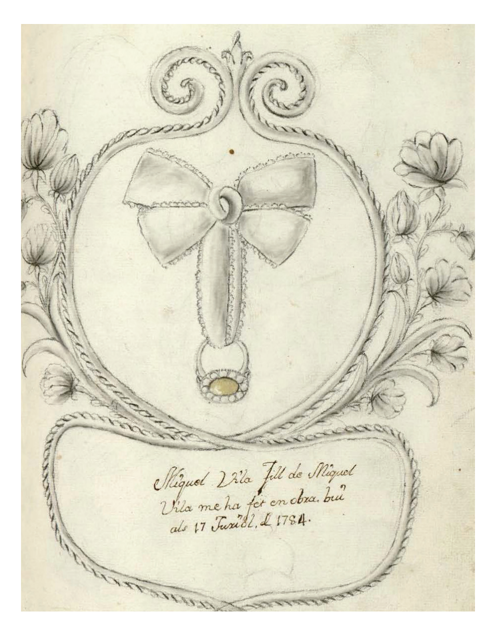
102.

Miquel Muntells y Sardá
Anillo
21/VI/1784
Grisalla
Papel verjurado
Archivo Histórico Municipal, Barcelona.
Sección Plateros. Pasantías V. Fol. 211

Anillo con chatón en forma de flor de ocho pétalos. Es exactamente igual que el examen del folio 209. No es el típico chatón con rosilla, es una flor. Tipo B3.

Tondo de flores asimétricas y naturalistas en cuyo centro se representa las ruinas de un castillo. Cartela separada del dibujo, con forma de tondo con una rama de flores y otra de hojas. Encima del tondo se posa un pájaro con el anillo en el pico.

Acompaña el siguiente texto:
"Miquel Muntells y Sardá fill de Isidro Muntells me ha fet en obra bui als 21 de Juny de 1784"



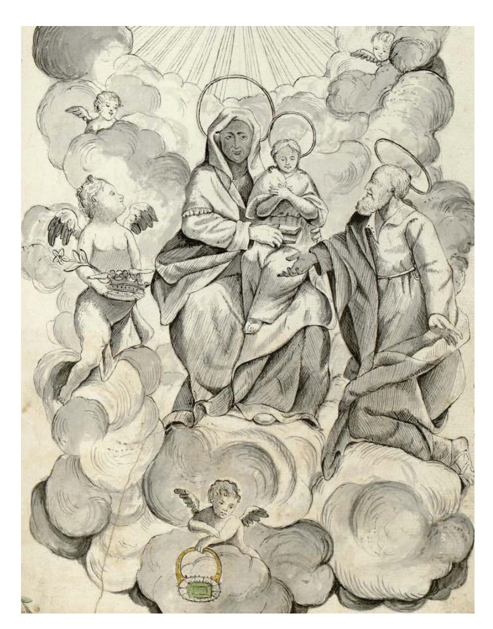
103.

Miquel Vila
Anillo
17/VII/1784
Lápiz
Papel verjurado
Archivo Histórico Municipal, Barcelona.
Sección Plateros. Pasantías V. Fol. 212r

Anillo con chatón ovalado, la máxima anchura del óvalo está en disposición transversal al dedo (para los chatones alargados y alineados con la falange habrá que esperar pocos años). El centro del anillo es un óvalo grande aparentemente plano, como si estuviera esmaltado, rodeado por una orla de de perlitas de pequeño tamaño. Si es así efectivamente estamos ante un nuevo tipo de anillo, el que inaugura la joyería neoclásica. Hombros triangulares con relieve y aro liso. Tipo B2.

Tondo con sogueado y dos ramas de grandes flores. El sogueado se separa en dos volutas y una flor de lis a modo de copete par el tondo. La soga se extiende por debajo del tondo formando un rectángulo que acoge el texto de autoría. Dentro de este tondo se encuentra un lazo doble con un cabo vertical del que cuelga un anillo.

Acompaña el siguiente texto:
"Miquel Vila Fill de Miquel Vila me ha fet en obtra bui als 17 Juriol de 1784"



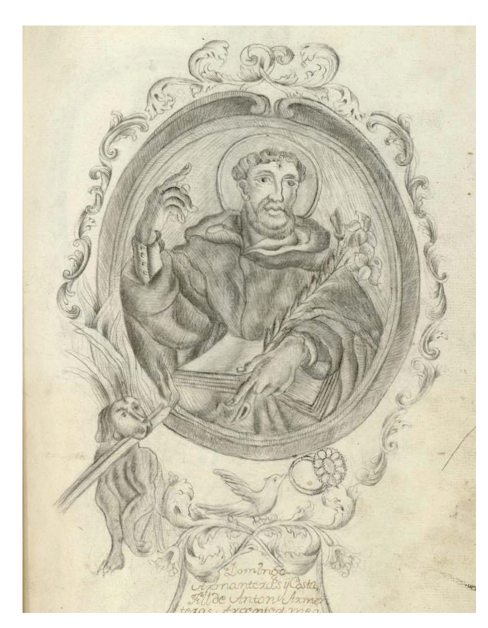
104.

Jaume Costa y Salvat
Anillo
26/VII/1784
Lápiz
Papel verjurado
Archivo Histórico Municipal, Barcelona.
Sección Plateros. Pasantías V. Fol. 213r

Rosilla oval. La gema central es una esmeralda rodeada de una orla de trece diamantes. Hombros discretos con dos minúsculas volutas. El aro parece decorado a cincel y se une al chatón por detrás. Tipo B2.

Rompimiento del gloria bajo en que se sitúa la Virgen con el Niño y un Santo arrodillado. A un lado aparece un ángel que porta una corona en las manos. Otro ángel lleva la pieza a examen.

Acompaña el siguiente texto:
"Jaume costa y salvat me afet en obra bui di 26 de juliol de 1784"



105.

Domingo Armenteros y Costa
Anillo
10/VIII/1784
Lápiz
Papel verjurado
Archivo Histórico Municipal, Barcelona.
Sección Plateros. Pasantías V. Fol. 214r

Anillo con rosilla de orla simple en chatón ovalado. La piedra del centro es ovalada. La orla es simple, con diez gemas de menor tamaño también de talla ovalada. Se percibe una evolución no sólo por el chatón de forma ovalada, que hace pocos años que venimos viendo, sino porque se multiplica el número de gemas que conforma la orla, unos años antes solían ser seis u ocho gemas. Tanto los hombros (triangulares) como el aro son lisos. Tipo B2.

Tondo ovalado, similar a los marcos para los retratos en miniatura tan habituales en la época, liso al que se unen *ces* y *eses* vegetalizadas. En el centro Santo Domingo. Fuera del marco pero muy pegado a él, el símbolo de los dominicos, un perro con una antorcha en la boca. Entre el tondo y la cartela inferior se encuentra un pájaro con un anillo en el pico.

Acompaña el siguiente texto:
"Domingo Armenteros y Costa fill de Anton Armeneteros Argenter me ha fet en obra bui dia 10 de Agosto de 1784"



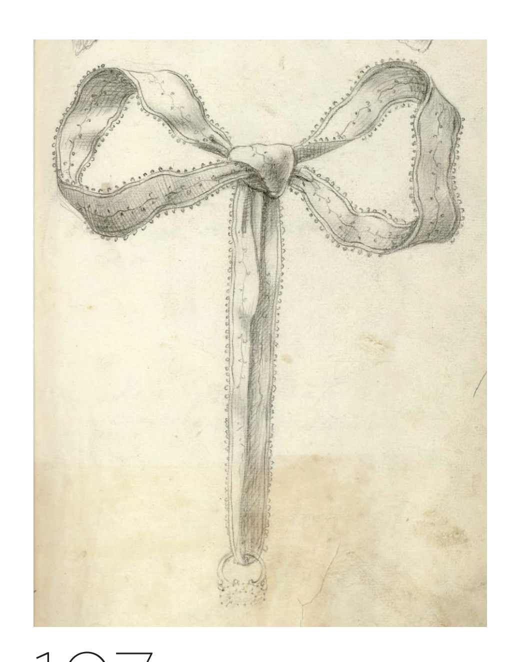
106.

Magí Turquet
Anillo
31/VIII/1784
Grisalla
Papel verjurado
Archivo Histórico Municipal, Barcelona.
Sección Plateros. Pasantías V. Fol. 215r

Anillo con rosilla en chatón redondo, con una esmeralda en el centro. Hombros con relieves. Aro liso. Tipo B1.

Tondo con soga que, por la parte superior, se desarrolla como si fuese un copete abriéndose en dos volutas y una flor de lis y por debajo del tondo se entrecruza para formar una cartela. Es idéntico al examen del folio 212 pero eliminando las flores. Un lazo doble en el interior del tondo para ilustrar el diseño.

Acompaña el siguiente texto:
"Margí Turquet A fet fet en obra lo dia 31 Agost 1784"



107.

Joseph Ginabreda y Cot
Anillo
11/XII/1784
Lápiz
Papel verjurado
Archivo Histórico Municipal, Barcelona.
Sección Plateros. Pasantías V. Fol. 218r

Anillo con rosilla ovalada de orla sencilla y piedra central ovalada. Las gemas de la orla debieron ser engastadas en uñas o clavos puesto que remarca mucho unos puntos en el borde del chatón y en torno a la gema central. Hombros con volutas hacia el interior del aro. Aro liso. Tipo B2.

Lazo simple hecho con una cinta que parece decorada con ramitas y bordes con hilos haciendo un festón. Del lazo pende el anillo diseñado para el acceso a la maestría.

Acompaña el siguiente texto:
"Joseph Ginabreda y Cot fill de Magí Ginabreda me a fet en obra bui dia 11 de Diciembre de 1784"

Bibliografía:
- SUBÍAS GALTER, J. (1963): "Los Libros de Pasantías", en *Goya*, nº 52. Madrid.
- GOU VERNET. Las Pasantías de Barcelona. Tesis doctoral. Inédito



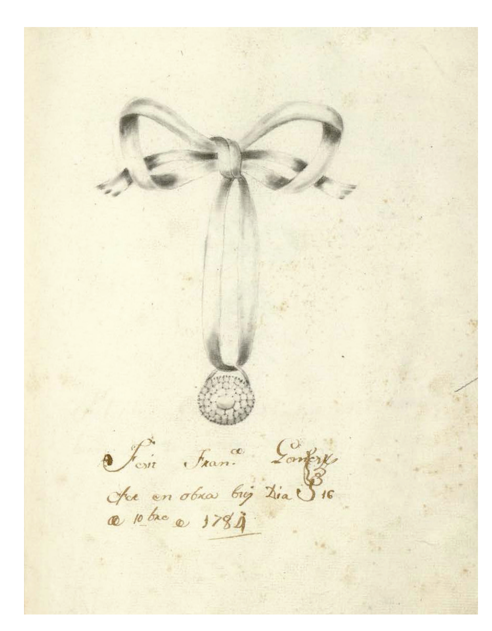
108.

Pera Tagell
Pendientes pendeloque
14/XII/1784
Lápiz, acuarela
Papel verjurado
Archivo Histórico Municipal, Barcelona.
Sección Plateros. Pasantías V. Fol. 220r

Pendientes pendeloque muy similares a lo que según algunos autores se ha dado por llamar de estilo cordobés por su abundante producción en esta ciudad. Son de oro, con esmeraldas. El broquelillo lleva una esmeralda rodeada por un disco de filigrana de oro, en la que se dibujan *ces* con tornapuntas. El segundo cuerpo mantiene el perfil de un lazo de puntas elevadas, pero que es este caso se ha hecho pasar por florecillas con hojitas alargadas y delgadas, salpicadas de esmeraldas de menor tamaño. El pendiente tipo *pendeloque* se caracteriza por llevar una sola almendrilla pinjante, que siempre mantener unidad estilística con el broquelillo, es una transposición del broquelillo pero adaptándolo a la forma de lágrima. La gema de esta sección también es verde con talla ovalada, sostenida por engaste de filigrana con *ces*.

Tan sólo se representa el diseño junto con una nota de autoría, sin cartela ni más aditamento.

Acompaña el siguiente texto:
"Pera Tagell me Afet en obra bui dia 14, 10 bre de 1784"



109.

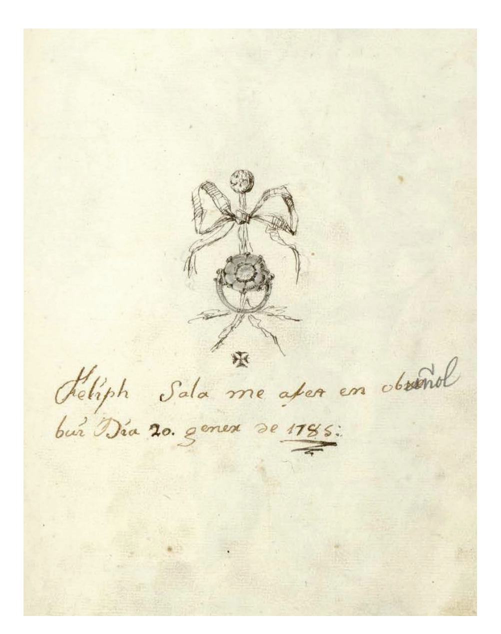
Jesús Francisco Cómez
Anillo
16/XII/1784
Lápiz y tinta a plumilla
Papel verjurado
Archivo Histórico Municipal, Barcelona.
Sección Plateros. Pasantías V. Fol. 221r

Anillo con rosilla en chatón redondo de triple orla de diamantes engastados en granos o en clavos en torno a una piedra central de tamaño discreto. Aro liso.

Este diseño supone un nuevo hito en la evolución de las sortijas de la segunda mitad del siglo XVIII, no sólo por los engastes en granos o el resalte en forma de media naranja que ya habíamos visto hacía unos años, sino por el hecho de que es el primer ejemplar de rosilla con orla triple. Tipo B4.

Lazo simple con sus cabos. Pende el anillo de un cabo largo vertical. No ha cartela, tan solo el texto de atribución y fecha.

Acompaña el siguiente texto:
"Jesus Fran.-co Cómez afet en obra bui dia 16 de 10-bre de 1784"



110.

Felipe Sala
Anillo
20/I/1785
Plumilla
Papel verjurado
Archivo Histórico Municipal, Barcelona.
Sección Plateros. Pasantías V. Fol. 222r

Anillo con rosilla en chatón redondo. Orla sencilla en torno a una gema central de mediano tamaño. La manera de representar la orla es algo indefinida pues también parecen unos pétalos que se esmaltaran. No presenta hombros pero sí una pequeña voluta en la unión del aro y el chatón. Tipo B4.

Lacito pequeñísimo de aspecto blando y realista atado al diseño del anillo. Sin cartela ni marco ni ningún accesorio salvo el texto de autoría.

Acompaña el siguiente texto:
"Feliph Sala me afet en obra bui Dia 20 de gener de 1785"



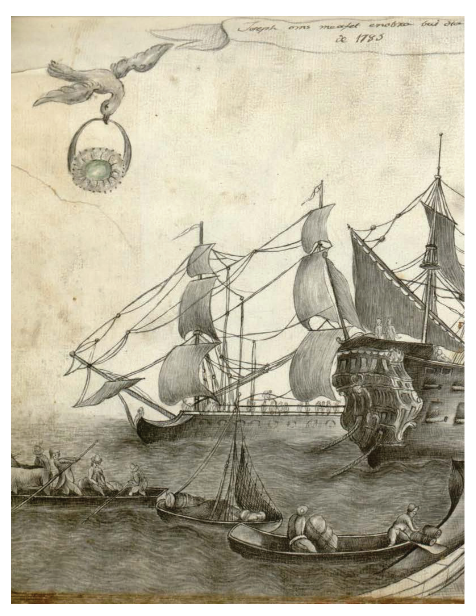
111.

Andreu Brosa
Joyel
14/VII/1785
Grisalla
Papel verjurado
Archivo Histórico Municipal, Barcelona.
Sección Plateros. Pasantías V. Fol. 224r

Joyel ovalado de flores. Marco muy calado, cuajado de pedrería. Copete en forma de lazo redondeado y naturalista con cabos sueltos. En el centro de la composición se sitúan flores similares a las del marco, es decir, menudas y abigarradas.

Minerva representada como una figura femenina vestida a la manera griega, con un casco con morrión. De apariencia escultórica sobre una peanilla sostiene una cinta de la que cuelga el diseño para el examen. Parece un vaciado como las que se reproducían en la Academia para practicar el dibujo.

Acompaña el siguiente texto:
"Andreu Brosa me ha fet en obra buy dia 14 Juriol de 1785"



112.

Josep Oms
Anillo
3/VIII/1785
Grisalla
Papel verjurado
Archivo Histórico Municipal, Barcelona.
Sección Plateros. Pasantías V. Fol. 225r

Anillo con rosilla en chatón ovalado. Piedra central de gran tamaño y talla ovalada, rodeada de orla simple de diamantes engastados en clavos. Los hombros son un sencillo ensanchamiento del aro, sin decoración en relieve. Aro liso. Tipo B2.

Ilustración apaisada de una vista del puerto de Barcelona, con distintos tipos de barcos. Un pájaro vuela con un anillo en el pico.

Acompaña el siguiente texto:
"Joseph Oms me ha fet en obra a bui dia 3 agost 1785"



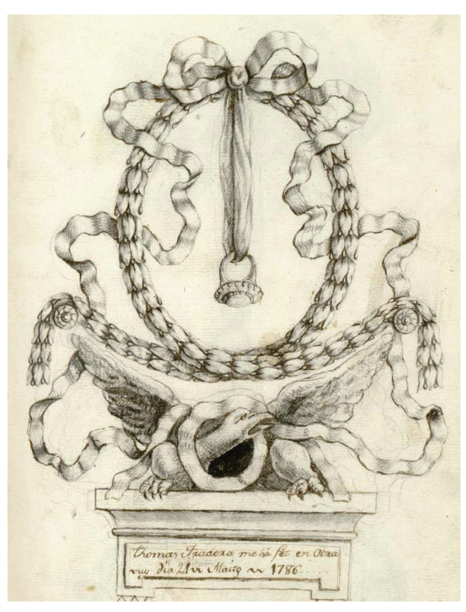
113.

Banet Armatera
Anillo
27/XII/1785
Acuarela
Papel verjurado
Archivo Histórico Municipal, Barcelona.
Sección Plateros. Pasantías V. Fol. 228r

Anillo con rosilla en chatón circular. Al estar representado de perfil se puede apreciar el casquillo de engaste en el revés del chatón. Hombros decorados con motivos vegetales en relieve, elemento este un tanto retardatario. Aro liso. Tipo B1.

Aparato decorativo arquitectónico con un lenguaje que ya se percibe distinto, cercano al Neoclásico, y que se describe como un tondo circular que cobija los datos del autor y un anillo con guirnaldita delgada por arriba. Un águila de aire monumental sostiene el tondo con cintas a su alrededor. Apoya en una espacie de cornisa sobre dos basamentos que a su vez se apoya en tres pirámides cada uno. Estilo Luis XVI.

Acompaña el siguiente texto:
"Banet Armatera me a fet en obra als 27 de De.-bre de 1785"



114.

Thomas Pradera
Anillo
24/V/1786
Lápiz con perfiles a plumilla
Papel verjurado
Archivo Histórico Municipal, Barcelona.
Sección Plateros. Pasantías V. Fol. 231r

Anillo con rosilla en enorme chatón oval de perfil convexo. Gemas de la orla engastadas en gruesas uñas. Piedra central de gran tamaño. El aro se une por detrás del chatón debido al gran tamaño del mismo. Es un diseño excepcional, de gran calidad y gran modernidad. Tipo H1.

Dibujo de gran calidad. Una guirnalda de hojas forma un óvalo. Se cruza con un lazo con largos cabos. En el centro del tondo se encuentra la sortija. Debajo se halla un águila con alas extendidas de aspecto escultórico que apoya a su vez sobre un basamento de líneas rectas que acoge el texto de autoría. Estilo Luis XVI.

Acompaña el siguiente texto:
"Thomas Pradera me ha fet en obra vuy dia 24 de Maitg 1786"



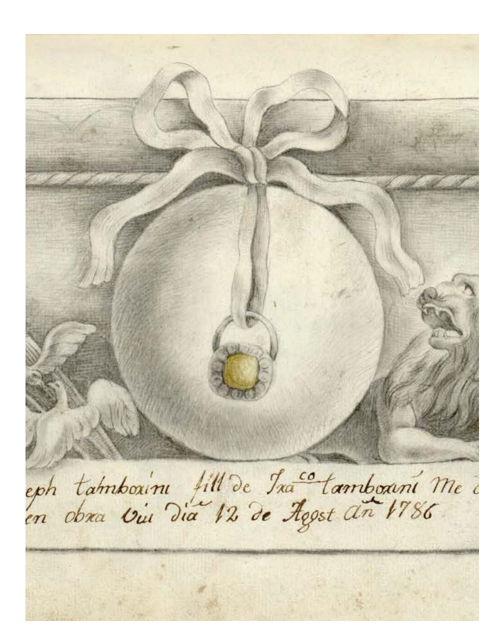
115.

Mariano Gros y Rovira
Anillo
1/VII/1786
Grisalla
Papel verjurado
Archivo Histórico Municipal, Barcelona.
Sección Plateros. Pasantías V. Fol. 232

Anillo con rosilla en chatón circular. Piedra central de gran tamaño y orla simple de gemas de menor tamaño engastadas en gruesas uñas. El aro se une al chatón por detrás debido al gran tamaño del mismo. Tipo B1.

Lazada de la que cuelga una sortija. Cartela formada por gruesas curvas de aspecto escultórico.

Acompaña el siguiente texto:
"Mariano Gros y Rovira me ha fet en obra vull dia 1 Juliol 1786"



116.

Joseph Tamborini
Anillo
12/VIII/1786
Lápiz
Papel verjurado
Archivo Histórico Municipal, Barcelona.
Sección Plateros. Pasantías V. Fol. 233r

Anillo con rosilla en chatón circular. Piedra central de talla cojín coloreada de amarillo con orla de gemas que aparentemente tienen talla ovalada. Aro liso que se une al chatón por detrás, no por los lados, por lo que el chatón era de un tamaño considerado, de más anchura que la falange del dedo en todo caso. Tipo B1.

Ilustración apaisada que ocupa gran parte del papel. Es una viñeta, un aparato decorativo de gran calidad y equilibrio que emplea elementos como un marco rectangular, un león, un carcaj y dos palomas, alguna flor y lazo naturalista, sin la profusión decorativa del rococó ni el barroco. En el lenguaje empleado en este examen se atisba el nuevo estilo Neoclásico, en sus etapas iniciales, en las que aún busca su propia expresión, si bien su espíritu ya está bien definido.

Acompaña el siguiente texto:
"Joseph Tamborini fill de Fra-co. [Francisco] *Tamborini me a fet en obra vull dia 12 de Agost an 1786"*



117.

Juan Antonio Rivot
Joya de pecho
11/XI/1786
Acuarela de color
Papel verjurado
Archivo Histórico Municipal, Barcelona.
Sección Plateros. Pasantías V. Fol. 234r

Joya de pecho o colgante para collar o para cinta textil atada en el cuello, puesto que lleva asa y reasa. Presenta forma de cesto de flores *giardinetti*. El eje de este ramo son dos flores pequeñas dispuesta verticalmente una sobre otra, de este eje parte tallos, hojas y piedrecillas de color engastadas individualmente a modo de capullos de flor.

Guirnalda de flores hace un tirabuzón en forma ovalada que enmarca la pieza diseñada para el examen. Cinta de apariencia textil se entrelazada con la guirnalda.

Acompaña el siguiente texto:
"Juan Anton Rivot fill de Llorens Rivot mestre maña a me a fet en obra Buy dis 11 de 9bre 1786"



118.

Joseph Masida
Joya de pecho
11/XII/1786
Acuarela
Papel verjurado
Archivo Histórico Municipal, Barcelona.
Sección Plateros. Pasantías V. Fol. 235r

Joya de pecho o colgante. Medallón muy calado de forma redonda. Copete superior con lazo de bordes festoneados, posiblemente esmaltado, si bien su aspecto es muy naturalista. El medallón propiamente dicho presenta un marco en forma de guirnalda de flores sumamente naturalista que alberga un par de palomas con los picos juntos y cada una de ellas con un ala desplegada de forma que la composición es asimétrica. El resultado general es de una joya asimétrica, naturalista calada y colorista. Por el tema es una joya con intención romántica.

Ángel trompero sostiene con una mano una cinta textil de la que cuelga la pieza diseñada para el examen. Filacteria delgada con la leyenda.

Acompaña el siguiente texto:
"Joseph Masida me a fet en obra buy als 11 de Desembre de 1786"



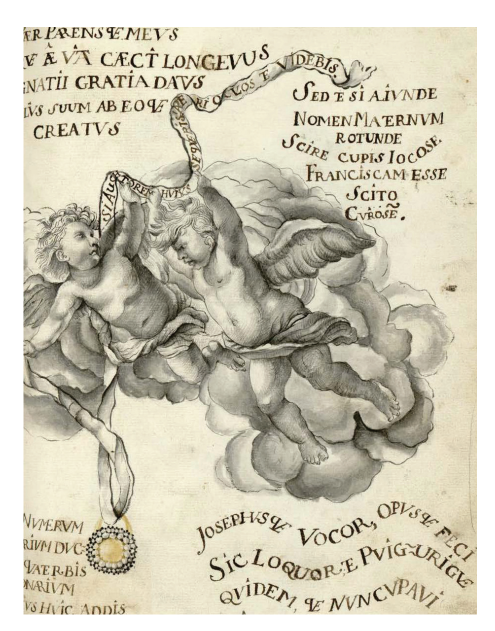
119.

Joseph Estella y Negra
Anillo
18/XII/1786
Grisalla
Papel verjurado
Archivo Histórico Municipal, Barcelona.
Sección Plateros. Pasantías V. Fol. 236r

Anillo con chatón ovalado. En el centro piedra ovalada rodeada de un ancho disco, posiblemente de filigrana de oro, en el que se dibujan un festón formado por varios 3 en torno a la gema central. El aro es liso y se ensancha para dar lugar a unos hombros que se unen al chatón por los lados. Aunque así descrito parezca un tanto retardatario es un modelo que volveremos a ver, y supone un movimiento a contracorriente como suele ocurrir con las modas. Esto es, en el momento que un modelo se populariza siempre surge la tendencia contraria precisamente para demostrar originalidad. Tipo B2.

Dibujo a modo de viñeta con su marco en el que se representa el sueño de San José, santo homónimo del aspirante. Un ángel del cielo trae la inspiración en forma de sortija. Bajo la viñeta aparece el texto de autoría.

Acompaña el siguiente texto:
"Joseph Estella y Negra: me ha fet la present obra vuy als 18 de Dezembra del any del S.nor. [Señor] *1786"*



120.

Joseph Puig Urigue
Anillo
1787
Grisalla con perfiles a plumilla
Papel verjurado
Archivo Histórico Municipal, Barcelona.
Sección Plateros. Pasantías V. Fol. 238r

Anillo con rosilla en chatón circular. Piedra central de buen calibre, rodeada por orla doble de gemas de diferentes tamaños. La primera orla contiene piedras de mediano tamaño y las de la orla exterior son de apenas chispas. Este aspecto resulta muy original. Se representa unos puntos alrededor del chatón (la vista del chatón es frontal) que representa los engastes en clavos u uñas de las gemas. Tipo B4.

Se trata de dos ángeles entre nubes que sostienen una filacteria con letreros y de la que también cuelga la sortija diseñada para el examen de Pasantía. Destaca la gran cantidad de inscripciones en latín que aparecen ocupando gran parte del papel.

Acompaña el siguiente texto:
«Paer Parens que meus que a va caecti longevus Ignatii gratia davos filius suum abeo creatus
Si auqtoerem huius se quepisreri oculos et videbis
Sed et si alium de nomen maternum rotunde scire cupe io cose Franciscam esse scito cvrose-.
En numerum unirium ducem quaterbis –e denarium unus nuic addis aurum cere demque claudis
Josephusque Vocor opusque fecit sic nunc pavi jam pridem anno a navitate Domini M. DCC. LXXX. VII»



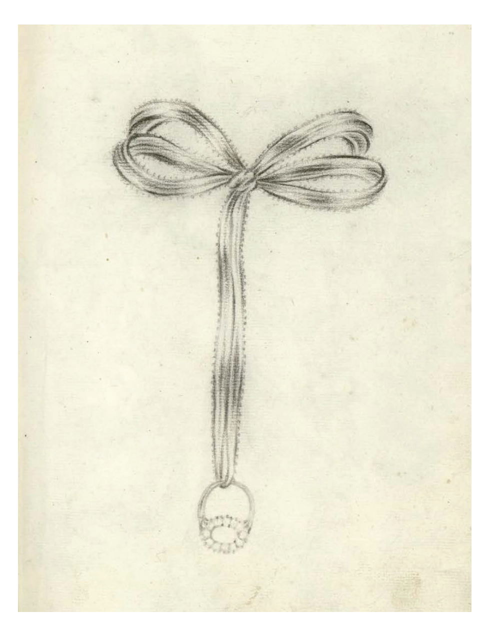
121.

Felipe Costa y Vidal
Anillo
23/III/1787
Lápiz
Papel verjurado
Archivo Histórico Municipal, Barcelona.
Sección Plateros. Pasantías V. Fol. 239r

Anillo con rosilla en chatón ovalado. Piedra central de talla marquesa rodeada de orla doble de diamantes engastados en clavos. Aro liso unido al chatón por detrás, con refuerzos en forma de eses. Tipo B4.

Tondo festoneado con lazo de apariencia textil simulando un copete. Debajo una cartela de gran tamaño con borde festoneado de igual manera que el tondo. Dentro del tondo se representa un lazo atado a un anillo.

Acompaña el siguiente texto:
"Faliph Costa y Vidal fill de Anton Costa y Martí me a fet en obra bui dia 23 de mars de 1787 Costa se pasa primer y lo segón Xurigue pero siempre entenent que lo segon es priemer" [aclara el orden en que se examinaron Felipe Costa y Joan Xuriguer, que lo hizo el 28 de junio del mismo año]



122.

Joan Xuriguer
Anillo
28/VI/1787
Lápiz
Papel verjurado
Archivo Histórico Municipal, Barcelona.
Sección Plateros. Pasantías V. Fol. 242r

Anillo con rosilla en chatón circular. Piedra central ovalada de buen tamaño, rodeada de orla simple de doce diamantes engastados en uñas. Hombros triangulares. Aro liso muy delgado. Tipo B1.

Lazo de doble lazada delgada que ata en su cabo vertical a un anillos. Filacteria en la parte inferior del texto.

Acompaña el siguiente texto:
"Joan Xuriguer me a fet en obra als 28 de Juny de 1787"



123.

Thomas Montells
Joya de pecho
14/VI/1787
Lápiz
Papel verjurado
Archivo Histórico Municipal, Barcelona.
Sección Plateros. Pasantías V. Fol. 243r

Joya de pecho colgante puesto que lleva asa y reasa. Tiene forma circular con un marco muy calado con un pequeño lacito superior para atar una guirnalda de florecitas menudas de pétalos esmaltados y botón con piedrecitas y hojuelas. Este marco alberga dos corazones entrelazados bajo una coronita muy sencilla. Se completa el conjunto con un copete en forma de gran lazo. Es una pieza muy calada y colorista con una clara intención amorosa.

Angelillos que portan distintos objetos: un sol, una iglesita, una flecha, un arco con flecha y una cinta de la que pende el diseño. También aparece un rostro alado y de rasgos realistas que suponemos un homenaje a algún difunto familiar del aspirante.

Acompaña el siguiente texto:
"Thomas Montells fez en obra lo dia 14 de Juliol de 1787"



124.

Vicente Sors
Anillo
1787
Grisalla
Papel verjurado
Archivo Histórico Municipal, Barcelona.
Sección Plateros. Pasantías V. Fol. 245r

Anillo con rosilla en chatón redondo. Perla central mediana rodeada de tres orlas de perlas pequeñas de tamaños decrecientes hacia el exterior del chatón. En el centro de cada perla hay un puntito, de ahí que pensemos que quizá son perlas perforadas, atravesadas por hilos de oro para fijarlas a la pieza. Tipo B4.

Lazo simple con cabos cortos. Una lazada corta vertical sostiene el diseño de un anillo. Sin marco ni cartela, sólo unas palabras rodeas por una línea hecha espontáneamente.

Acompaña el siguiente texto:
"Visens Sors añ 1787"



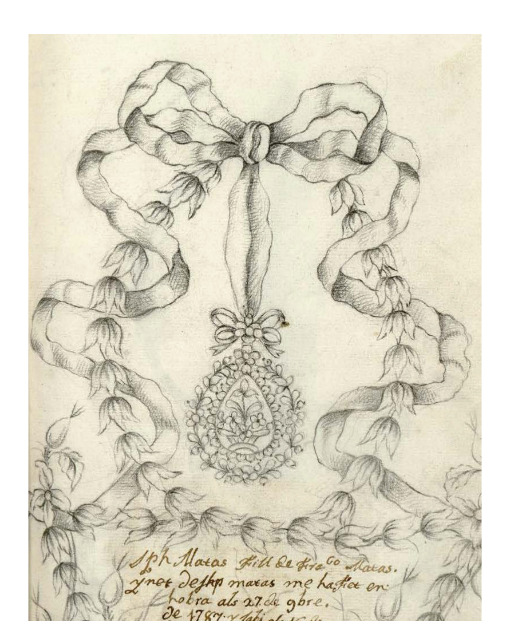
125.

Pau Abat y Salavert
Anillo
13/XI/1787
Grisalla con toques de color
Papel verjurado
Archivo Histórico Municipal, Barcelona.
Sección Plateros. Pasantías V. Fol. 246r

Anillo con rosilla en chatón ovalado. En el centro se sitúa una gema cuadrada, quizá una esmeralda o un topacio, rodeada de una orla de piedras preciosas de menos tamaño aparentemente de talla cuadrada. No presenta hombros. Aro grueso unido al chatón por los laterales. Tipo B2.

Dibujo decoradísimo y complicado. Es un tondo ovalado que simula estar cuajado de perlas y diamantes que pende de un lazo de doble lazada hecho de la misma calidad. En el interior del tondo se desarrolla un aparato decorativo a base de bellas flores de distintas especies y aves. Todo el dibujo en general demuestra una gran calidad artística. Bajo este tondo se sitúa una cartela con forma de corazón formada por curvas vegetalizadas y flores menudas.

Acompaña el siguiente texto:
"Pau Abat y Salavert me a fet als 13 de Noembre 1787"



126.

Joseph Matas
Joya de pecho
27/XI/1787
Lápiz
Papel verjurado
Archivo Histórico Municipal, Barcelona.
Sección Plateros. Pasantías V. Fol. 247r

Joya de pecho de forma almendrada con la punta hacia arriba, uniéndose en este extremo, mediante un asa que le otorga movilidad a la pieza, a un copete con una lazada doble con cabos sueltos y una flor de seis pétalos en el lugar del nudo. El cuerpo de la joya consta de un marco con distintas secciones. Así, encontramos en este marco una orla de florecitas y hojillas, y otra que es un festón. En la ventana del joyel se ha situado un cesto con flores. Es una joyas muy calada, delicada y femenina que muy posiblemente se ejecutó según la técnica *giardinetti*, como hemos visto en otros ejemplos anteriores similares (Pasantías V, fols. 224, 234, 235 y 243).

Joya enmarcada por un juego de cintas y guirnaldas de hojas entrelazadas que llegan a forman un marco ovalado para la pieza propuesta a examen y un rectángulo que hace la función de cartela- De una lazada vertical pende la joya.

Acompaña el siguiente texto:
"Joseph Matas fill de Fra.-co. [Francisco] *Matas y Net de Jhp Matas me ha fet en hobra als 27 de 9bre. De 1787 y lab. als 5 de 9bre 1689 y Alpara als 5 de 9bre 1752"*



127.

Joan Anton Montells
Anillo
28/XII/1787
Acuarela
Papel verjurado
Archivo Histórico Municipal, Barcelona.
Sección Plateros. Pasantías V. Fol. 249r

Anillo de chatón redondo con una gran gema coloreada de rojo que se rodea de un amplio disco de oro visto sobre el que se funden pequeñas *ces*. Aro liso son hombros, unido al chatón por detrás del mismo, no por los lados. Tipo A4.

Lazo simple realista con cabos sueltos. De una lazada vertical pende la sortija diseñada para el examen. Cartela rectangular consistente en un pequeño lazo de largos cabos y dos palmetas.

Acompaña el siguiente texto:
"Joan Anton Montells fill de Isidro Montells me ha fet en obra buy dia 28 de D-bre de 1787"



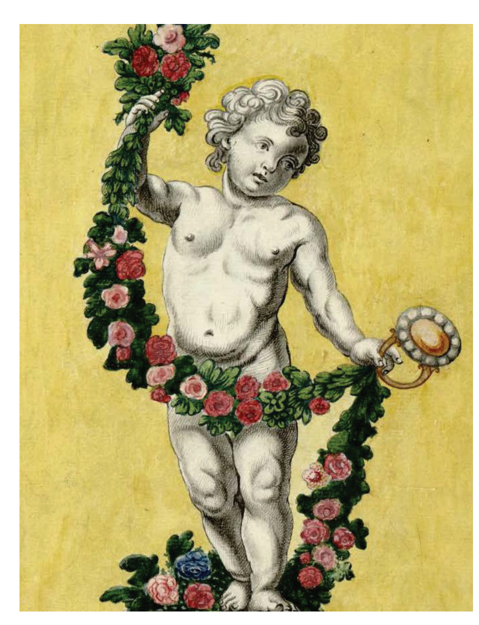
128.

Ignasi Guardia
Joyel
3/IV/1787
Acuarela de color
Papel verjurado
Archivo Histórico Municipal, Barcelona.
Sección Plateros. Pasantías V. Fol. 251r

Joya de pecho, redonda. Marco formado por elementos vegetales a medio camino entre unas palmetas gruesas o unas plumas de ave. Resulta bastante retardatarias por su grosor, son casi un *revival* de la joya barroca, distando mucho de las flores menudas y caladas del rococó. En la ventana central se encuentra una imagen devocional. No tiene copete.

Doble lazada con nudo pequeño, con una lazada vertical alargada de la que cuelga la pieza. Filacteria para el texto de autoría.

Acompaña el siguiente texto:
"Ignasi Guardia fill de Joseph Guardia Argenter me ha fet en obra buy als 3 Abril 1788"



129.

Anton Cabot Duall
Anillo
25/VII/1788
Acuarela de color
Papel verjurado
Archivo Histórico Municipal, Barcelona.
Sección Plateros. Pasantías V. Fol. 252r

Anillo con rosilla en chatón ovalado aún transversal a la falange del dedo. Piedra preciosa central ovalada de gran tamaño coloreada de amarillo, rodeada de una orla de otras doce gemas. Por la forma que dibuja la gema central parece que no está tallada, así que o bien era un cabujón o bien cabe la posibilidad de que estuviera destinado a un esmalte o un viril guardapelo. Tipo B2.

El examen evidencia un gran dominio del dibujo. Todo el folio es una gran viñeta, con un marco rectangular de hojas de laurel con cintas haciendo crucetas o lazos en las esquinas y centro de los lados. En el centro una figura infantil sobre una basa de una columna de orden clásico, que porta una gran guirnalda de flores en sus manos junto con la sortija propuesta para el examen de Pasantía.

Acompaña el siguiente texto:
"Aton Cabot Duall me a fet en obra als 25 de Juriol de 1788"



130.

Cayetano Llorens y Busquets
Joyel
3/X/1788
Acuarela de color
Papel verjurado
Archivo Histórico Municipal, Barcelona.
Sección Plateros. Pasantías V. Fol. 253r

Joyel redondo con marquito en forma de guirnaldita de flores de cinco pétalos (engastados de piedras preciosas de colores). Todas las flores son iguales pero delicadas, menudas y naturalistas. En el centro se sitúa un cesto de flores. La pieza se ejecutó según la técnica conocida como *giardinetti* o *ensaladilla*. El copete tiene el aspecto de un delgado lazo simple de cabos sueltos. Reasa o argolla superior para colgarlo de una cinta textil, una cadena o un collar corto de perlas.

Representación de San Cayetano, santo sacerdote con el Niño Jesús en brazos. A los pies, nubes y angelillos, uno de los cuales sostiene una cinta de la que pende el diseño para joyel. A ambos lados superiores, los instrumentos pasionarios. Se completa el conjunto con un marco hojas de laurel y una cartela de curvas en forma de *ces* que en esta fechas resultan retardatarias –si bien no aparece rocalla alguna, pero sí el laurel, elemento decorativo que tuvo gran auge durante el Neoclásico-.

Acompaña el siguiente texto:
"Cayetano Llorens y Busquets fill de Anton Llorens y Salban y Biajes me afet en obra als 3 de 8bre del any 1788"



131.

Joseph Roca
Joyel
7/XII/1788
Grisalla
Papel verjurado
Archivo Histórico Municipal, Barcelona.
Sección Plateros. Pasantías V. Fol. 254r

Joyel con forma de óvalo festoneado, delgado y sencillo, con un cesto de flores en su interior que muy probablemente se realizó mediante la técnica *giardinetti*. Copete en forma de triple lazada y sus cabos. Asa y reasa. Es resultado es correcto pero demasiado humilde si tenemos en cuenta otros ejemplares similares. Está mucho más simplificado que los inmediatamente anteriores.

Basamento recto con pilastras y cornisa sobre el que aparecen dos angelillos con sus arcos y sosteniendo un marco ovalado. En el hueco entre los dos angelillos se sitúa el texto de autoría. El marco está decorado con una especie de ovas superpuestas y rematada por una pequeña cesta de flores de que surge a ambos lados guirnaldas.

Acompaña el siguiente texto:
"Jph roca me ha fet en Obra vuy dia 7 del Any 1788"



132.

Raimundo Galano
Anillo
1789
Grisalla
Papel verjurado
Archivo Histórico Municipal, Barcelona.
Sección Plateros. Pasantías V. Fol. 255r

Anillo con rosilla de doble orla en chatón redondo. La piedra central no es demasiado grande, la rodean dos orla de piedrecitas pequeñas y apiñadas, engastadas en *pavé* o con granos, pero con una técnica que a juzgar por el dibujo debía estar muy depurada. Tipo B4.

Marco rectangular con festones recorrido por una delgada línea zigzagueante. En el interior se encuentra otro marco ovalado formado por hojas de laurel. Un lazo de triple lazada sostiene el diseño del anillo. Debajo del conjunto un filacteria acoge el texto de autoría.

Acompaña el siguiente texto:
"Raymundo Galano me fecit Anno â AD 1789"



133.

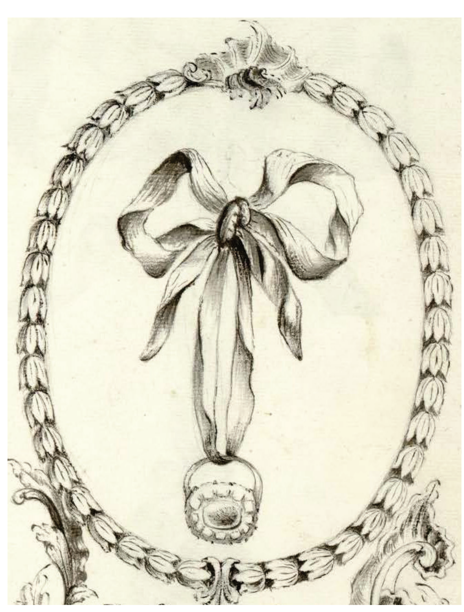
Francisco Pujol y Massas
Anillo
27/VI/1789
Grisalla
Papel verjurado
Archivo Histórico Municipal, Barcelona.
Sección Plateros. Pasantías V. Fol. 256r

Anillo con rosilla de una sola orla en chatón redondo. La gema central es de gran tamaño y orla de pequeñas gemas que parecen engastadas en una amplia placa de oro. El borde del chatón es estriado como una moneda. Aro liso que se ensancha levemente hacia el chatón más como refuerzo y resalta interior que a la manera de lo hombros que en los años anteriores parecen un poco superados. Tipo B1.

Es una sortija distinta de las hasta ahora vistas pues se percibe un tendencia hacia el Neoclásico.

Representación de Hermes como figura masculina con casco y tobillos alados que lleva en una mano una cinta de la que pende la joya. En una filacteria en el margen superior se lee *Mercurio dios del comercio*.

Acompaña el siguiente texto:
"Jph roca me ha fet en Obra vuy dia 7 del Any 1788"



134.

Francisco Sors
Anillo
7/VIII/1789
Grisalla
Papel verjurado
Archivo Histórico Municipal, Barcelona.
Sección Plateros. Pasantías V. Fol. 257r

Anillo con rosilla de una sola orla en chatón ovalado. Piedra central de color sombreado, sin representar tallas y de gran tamaño, rodeada de doce gemas menores. Aro liso unido al chatón por detrás. Tipo B1.

La pieza diseñada para el examen se ata a un lazo delgado y realista. Se enmarca con óvalo de hojas. Por debajo aparecen unas rocallas que hacen la función de cartela. Es sorprendente que la rocalla reaparezca puesto que el último examen que vimos con rocalla fue en 1783 y ya entonces era algo casi anecdótico. Hay que remontarse a un año antes para ver una cantidad representativa de exámenes con rocalla.

Acompaña el siguiente texto:
"Fran-co Sors Fill de Jân Sors Argr. Me a fet en ob-a buy 7 a Agt. 1789"



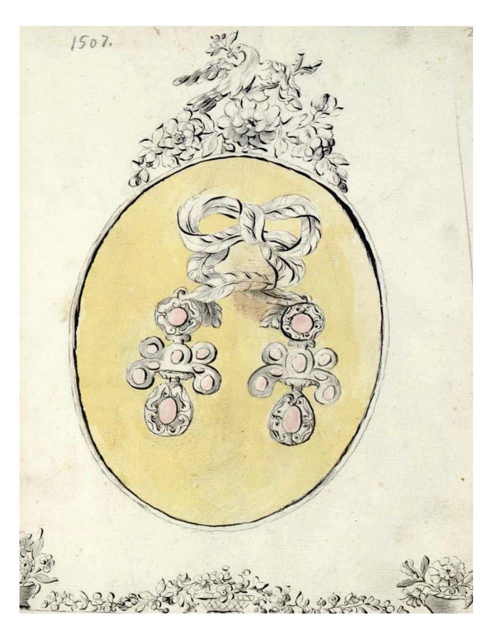
135.

Francisco Torrent
Joyel
17/VIII/1789
Grisalla
Papel verjurado
Archivo Histórico Municipal, Barcelona.
Sección Plateros. Pasantías V. Fol. 258r

Joyel ovalado con marco con apariencia de guirnalda de flores menudas, posiblemente con engastes de colores. En el interior otro aro ovalado liso y un cesto de con una flor y hojas alargadas, posiblemente esmaltadas. Copete en forma de lazo de desarrollo más bien horizontal con cabos, asa y reasa. Es un modelo muy similar a otros anteriores como el examen de Joseph Matas (27 de noviembre de 1787, Fol. 247) y el de Cayetano Llorens (13 de octubre de 1788, Fol. 253).

Lazada triple con cabos de la que cae una lazada vertical larga que sostiene el joyel. No hay cartela, tan solo una nota bajo el dibujo.

Acompaña el siguiente texto:
"Fran-co Torrent me a fet en bra lo dia 17 de Agost 1789"



136.

Joseph Cxuells
Pendientes pendeloque
9/XI/1789
Tinta a plumilla y acuarela
Papel verjurado
Archivo Histórico Municipal, Barcelona.
Sección Plateros. Pasantías V. Fol. 259r

Pendientes *pendeloque*. Evolución insólita del pendiente tipo *pendeloque*. Broquelillos con piedra redonda o perla, con cuatro curvas en forma de 3 a su alrededor. Arriba una pequeña arandela para hacer pasar una cinta para atarla al pelo. El cuerpo intermedio parece ser una evolución de la doble lazada hasta convertirse en un forma abstracta con gran círculo en vez de nudo, y otros dos círculos arriba (en el lugar donde debían estar las lazadas), y otros dos abajo, con forma de riñón (a modo de cabos de de lazadas inferiores de una lazo de doble lazada). Presenta una sección triangular que sirve de unión con la lágrima, con decoraciones en forma de 3 al igual que el broquelillo.

La pieza se representa dentro de un pequeño marco ovalado liso, con un penacho de flores y un ave. Debajo aparece una cartela en forma de rectángulo adornado con guirnaldas y cestos de flores. El borde del folio está decorado con florecitas y sartas de bolitas en zigzag.

Acompaña el siguiente texto:
"Joseph Cxuells fill de Pau Cxuells mea fet en obre lo dia 9 n. Añ. 1789"



137.

Albert Ros
Anillo
10/XII/1789
Lápiz
Papel verjurado
Archivo Histórico Municipal, Barcelona.
Sección Plateros. Pasantías V. Fol. 260r

Anillo con rosilla de triple orla en gran chatón redondo. La gema o perla central es mediana y está rodeada de tres orlas de bolitas o de chispas diminutas. Se representan puntos que pueden indicar los granos de las engastes. El aro es liso y se une al chatón por detrás. Tipo B4.

Es un tema muy extraño. Tres personajes que acompañan la pieza, un hombre con un bastón y una pata de palo, lleva sobre su espalda a otro hombre. Otro personaje de pequeña estatura apoya su cabeza en el hombre. Al fondo, una ciudad. Sin cartela, solo el texto del autor del dibujo de examen.

Acompaña el siguiente texto:
"Albert Ros me ha fet en obra vuy a 10 de Dezembre de 1789"



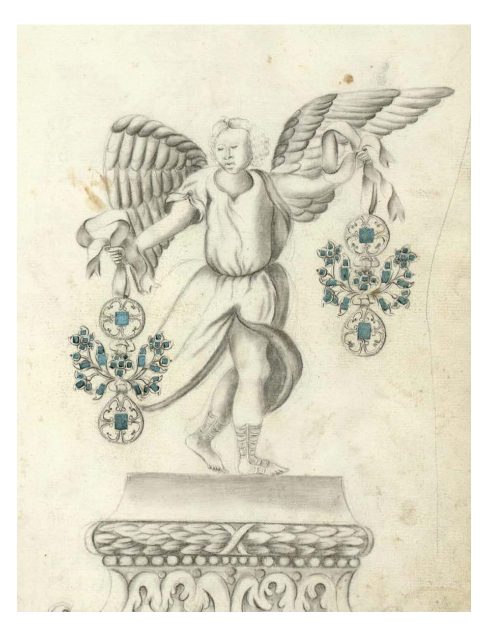
138.

Lluciá Viñolas
Anillo
23/XII/1789
Grisalla
Papel verjurado
Archivo Histórico Municipal, Barcelona.
Sección Plateros. Pasantías V. Fol. 261r

Anillo con rosilla de orla simple en chatón redondo. Piedra central de gran tamaño rodeada de una orla simple de diamantes engastados en granos. Hombros triangulares con relieves que se unen al chatón por los lados. Resulta un modelo un tanto obsoleto. Tipo B1.

Figura escultórica con ropajes a la romana de amplios pliegues. Sostiene una cinta de la que cuelga un anillo. Texto en un rectángulo sin decoración.

Acompaña el siguiente texto:
"Lluciá Viñolas me ha fet en obra vuy a 23 de Dbre. 1789"



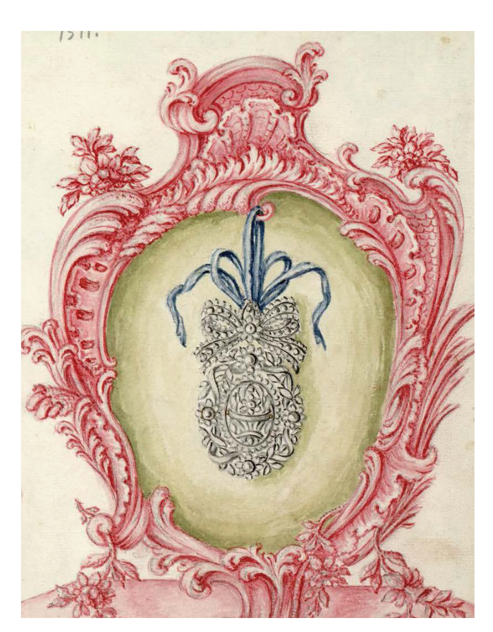
139.

Antón Rebentós
Pendientes pendeloques
31/XII/1789
Lápiz
Papel verjurado
Archivo Histórico Municipal, Barcelona.
Sección Plateros. Pasantías V. Fol. 262r

Pendientes tipo *pendeloque* de oro y, esmeraldas. Pese a que el artista las pinta de azul pensamos que el diseño estaba destinado a ser realizado con esmeraldas atendiendo a la talla de las gemas y por comparación con las joyas conservadas en museos y joyeros marianos. El broquelillo es redondo, con un adorno calado de cuatro pares de *ces* enfrentadas en torno a un esmeralda. Presenta un pasador al que se une un asa pegada a una flor de cinco pétalos. De la flor surgen ramas ascendentes con hojas lanceoladas y flores. Este segundo cuerpo tiene el perfil del lazo de puntas ascendentes. De nuevo otro pasador y asa del que cuelga la lágrima. Lágrima calada con el mismo diseño que el broquelillo pero de forma piriforme.

Ángel sobre pedestal sostiene en cada mano un pendiente.

Acompaña el siguiente texto:
"Anton Rabentos me a fet en obra buy dia 31 desembre 1789"



140.

Martí Mata Bosch i Pasqual
Joyel
29/IX/1790
Acuarela
Papel verjurado
Archivo Histórico Municipal, Barcelona.
Sección Plateros. Pasantías V. Fol. 263r

Joyel con marco en forma de guirnalda de flores ovalada que alberga un cesto con flores. Presenta un aro interior con festones. Copete en forma de lazo de puntas elevadas rígidas con una flor en el nudo. Asa y reasa superior. Conjunto abigarrada, similar al esquema de otros ejemplares anteriores.

Marco ovalado con copete, como una cornucopia, con curvas abstractas, rocalla, escamas, palmetas y flores. Apoya sobre un pedestal donde figuran los datos relativos al examen. En el centro del marco aparece el joyel colgado de un lacito.

Acompaña el siguiente texto:
"Martí Mata Bosch i Pasqual fill de Joan Baptista Mata Bosch me ha fet en obabuy dia vint y nov de setembre de 1790"



141.

Antón Fabrer y Barata
Anillo
23/XI/1790
Acuarela
Papel verjurado
Archivo Histórico Municipal, Barcelona.
Sección Plateros. Pasantías V. Fol. 265r

Anillo con chatón cuadrado de esquinas redondeadas con una gema de talla cuadrada rodeada de cuatro *ces*. Aro con líneas paralelas, sin hombros, unido al chatón por los lados. Parece un *revival* clásico, una interpretación de los anillos romanos donde primaban los chatones –cuadrados o redondos- con algún relieve o con una sola gema engastada. Tipo A4.

Composición decorativista en forma de U invertida construida mediante ramas y lianas de las que surgen innumerables flores y hojas muy menuditas, algunas de estas atraviesan el folio de lado a lado de forma que se convierte en un columpio para una dama vestida a la moda de la época (el vestido con corpiño escotado y amplia falda, con mangas hasta el codo y un sofisticado sombrero de ala amplia con plumas). No sólo el diseño de la sortija es un *revival* clásico, también el tipo de decoración es de estilo pompeyano.

Acompaña el siguiente texto:
"Antón Fabrer y Barata me ha fet en obra bui dia 23 novembre año 1790"



142.

Juan Moncerdá
Joyel
12/XI/1791
Grisalla
Papel verjurado
Archivo Histórico Municipal, Barcelona.
Sección Plateros. Pasantías V. Fol. 267r

Joyel con un marco delgado festoneado, de forma ovalada, que alberga un ramo de flores muy vertical, atado con un lazo. El interior del joyel es calado y con gemas de distintos tamaños y, suponemos, colores. El copete es un gran lazo simple con cabos y apariencia blanda.

Escenografía con basamento sobre el que se apoya un marco de cuadro con cortinajes y guirnaldas. En el centro aparece un grupo de niños jugando con un espejo y un joyero. La pieza cuelga de una cinta. Es un estilo decorativo clasificable en la estética Luis XVI.

Acompaña el siguiente texto:
"Juan Moncerdá me ha fet en obra als 12 de Novembre de 1791"



143.

Joseph Viñeta
Anillo
19/XI/1791
Grisalla con algún detalle en color
Papel verjurado
Archivo Histórico Municipal, Barcelona.
Sección Plateros. Pasantías V. Fol. 268r

Anillo con rosilla de una sola orla en gran chatón ovalado que cubría gran parte de la falange del dedo. La piedra central, de gran tamaño, es lo único que está coloreado en el examen y parece un topacio. Las gemas de la orla presentan talla cuadrada. Aro labrado unido al chatón por detrás. Tipo H1.

Marco rectangular con ventana interior ovalada, muy del gusto del estilo Luis XVI. El borde exterior se refuerza con una moldura sogueada, mientras que el óvalo se forma mediante una sucesión de sigmas. En el centro una paloma al vuelo con un anillo en el pico.

Acompaña el siguiente texto:
"Joseph Viñeta me ha fet en obra als 19 de Novembre de 1791"



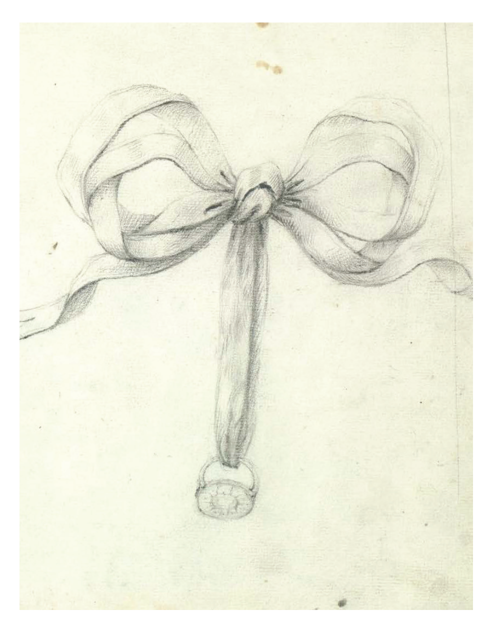
144.

Francisco Llorens y Sinol
Pendientes *girandole*
26/XI/1791
Grisalla con toques de acuarela
Papel verjurado
Archivo Histórico Municipal, Barcelona.
Sección Plateros. Pasantías V. Fol. 269r

Pendientes *girandole*. Parecen grandes y pesados, el perfil de la pieza completa es casi un triángulo donde el segundo cuerpo no es un elemento ancho y horizontal de que cuelgan las tres lagrimas, sino que está tiene forma de V y se inserta en conjunto de la pieza. El broquelillo tiene forma de flor con pétalos delgados y largos, como un girasol. El segundo cuerpo tiene una flor pequeña flaqueada por dos ramas con hojitas, en disposición más bien vertical, con forma V. El tercer cuerpo lo forman las tres almendrillas pinjantes que, como es habitual, comparte el mismo diseño del broquelillo tan solo cambiando el perfil y colocando en el centro una gema aperillada.

Lazo doble con pequeños cabos y gran nudo redondo del que cuelga un par de pendientes. Cartela de *ces* y *eses* vegetalizadas de estilo indeterminado.

Acompaña el siguiente texto:
"Francisco Llorens y Sinol me afet en obra en 26 noem-bre 1791"



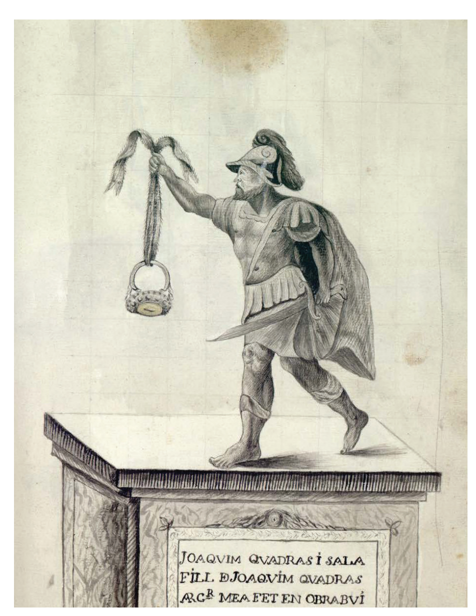
145.

Juan Antonio Alemany
Anillo
3/I/1792
Lápiz
Papel verjurado
Archivo Histórico Municipal, Barcelona.
Sección Plateros. Pasantías V. Fol. 270r

Anillo apenas esbozado. Presenta una rosilla de una sola orla en chatón ovalado. Piedra central ovalada. Aro liso, sin hombros unidos al chatón por los lados. Tipo B2.

Lazo doble con volúmenes y zigzags del que pende el diseño para el anillo. Filacteria con el texto del autor.

Acompaña el siguiente texto:
"Juan Anton. Alemany fill de Geroni Alemany Argr. Ha fet en obra a 3 de Gene de 1792"



146.

Joaquín Cuadras i Sala
Anillo
4/II/1792
Grisalla
Papel verjurado
Archivo Histórico Municipal, Barcelona.
Sección Plateros. Pasantías V. Fol. 272r

Anillo con rosilla con orla sencilla en chatón redondo. Gran piedra central rodeada de otras menores. Aro liso que se abre en dos para sostener el chatón desde cuatro puntos, haciendo el efecto de hombros perforados. Este aspecto resulta muy innovador en los anillo de las Pasantías de la segunda mitad del XVIII, siendo el primero que aparece con este aro. Tipo B2.

Pedestal con figura masculina con armadura y vestido "a la romana", lleva una cinta de la que cuelga el anillo. El dibujo es muy similar al del fol 256, en el que el protagonismo era una representación de Mercurio.

Acompaña el siguiente texto:
"Joaquim Quadras i Sala fill de Joaquim Quadras Argr me a fet en obra bui dia 4 febrer de 1792"



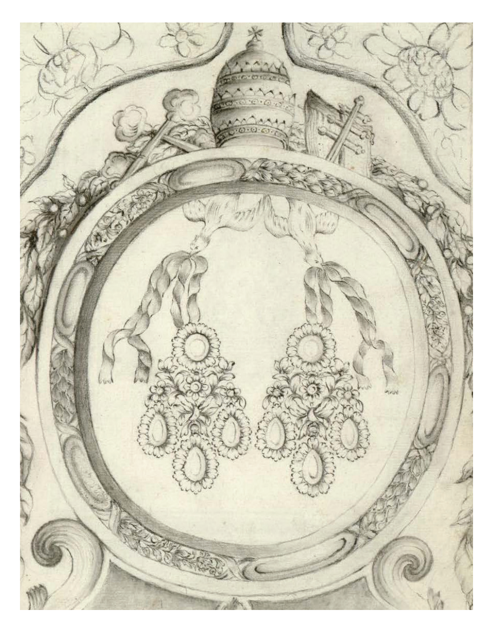
147.

Antón Armanteras y Costa
Anillo
11/VIII/1792
Grisalla
Papel verjurado
Archivo Histórico Municipal, Barcelona.
Sección Plateros. Pasantías V. Fol. 274r

Anillo con rosilla de orla simple en chatón redondo. Gema central de mayor tamaño que las circundantes. Aro liso unido al chatón por detrás del mismo.

Pedestal sin decoración. San Antonio con el Niño Jesús –en honor de su santo onomástico– sobre nubes y puttis, que sostienen una cinta de la que cuelga el diseño.

Acompaña el siguiente texto:
"Antón Armanteras y Costa fill de Antón Armanteras Argenter me a fet en obre als 11 de Agost de 1792"



148.

Pere Camprodon y Pujol
Pendientes *girandole*
1/IX/1792
Grisalla y lápiz
Papel verjurado
Archivo Histórico Municipal, Barcelona.
Sección Plateros. Pasantías V. Fol. 275r

Pendientes *girandole*. Broquelillo redondo con la apariencia de girasol. Cuerpo intermedio muy desarrollado, con una flor central de la que surgen dos flores y hojas de forma simétrica. De las tres almendrillas, la central se coloca a un nivel inferior que las laterales, así gana longitud el pendiente. Las almendrillas pinjantes tienen el mismo diseño que el broquelillo pero con forma de lágrima y una gema central aperillada.

Marco decorativista. Círculo de guirnalda de hojas o flores alternando con ovas alargadas. A su vez enmarcada por *eses* y *ces* con roleos, guirnaldas de hojas y frutas, además de la tiara papal, las llaves y el báculo patriarcal. En el centro de la composición aparecen los pendientes colgados de cordoncillos.

Acompaña el siguiente texto:
"Joaquim Quadras i Sala fill de Joaquim Quadras Argr me a fet en obra bui dia 4 febrer de 1792"



149.

Pera Joan Sots
Joyel
13/XII/1792
Grisalla
Papel verjurado
Archivo Histórico Municipal, Barcelona.
Sección Plateros. Pasantías V. Fol. 276r

Joyel. Presenta un cuerpo elíptico con guirnalda de hojas y florecitas en torno una cesta con dos palomas enfrentadas unidas por el pico con el que sostiene una ramita con hojas y flores, en disposición asimétrica. El copete es una lazada triple con cabos y una flor en el lugar del nudo.

Marco rectangular moldurado con adorno de copete en forma de mascarón del que surge un bigote-guirnalda. Cinta festoneada se enreda en el marco y sirve sujeción al diseño de la pieza. En la base una especie de ara o pedestal donde se inscribe los datos del examen.

Acompaña el siguiente texto:
"Pere Joan Sots fill de Joanes y Jades Me ha fet en obra lo dia 13 de Desembre del añ 1792"



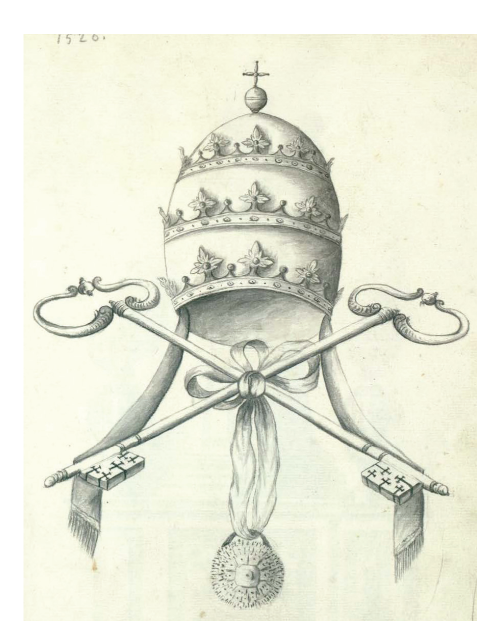
150.

Matheu Serdá y Mata
Anillo
15/XII/1792
Grisalla
Papel verjurado
Archivo Histórico Municipal, Barcelona.
Sección Plateros. Pasantías V. Fol. 277r

Anillo con rosilla de orla sencilla en chatón ovalado. La gema central es de talla cuadrada –quizá un topacio o una esmeralda– rodeada de gemas menores –posiblemente diamantes– . Aro con relieves, unido al chatón por detrás. Tipo B2.

Marco ovalado con ochos en el que se enredan abundantes flores de gran tamaño y ramitas. Del centro cuelga el anillo.

Acompaña el siguiente texto:
"Matheu Serdá y Mata Fill de Matheu Serdá me ha fet en obra vuy die 15 de Xbre de 1792"



151.

Pera Joan Sots
Joyel
13/XII/1792
Grisalla
Papel verjurado
Archivo Histórico Municipal, Barcelona.
Sección Plateros. Pasantías V. Fol. 276r

Rosilla de triple orla en chatón redondo de gran tamaño. Presenta una gema central cuadrada y tres olas de gemas de tamaño decrecientes engastada en *pavé*. El aro se une al chatón por detrás de éste. Tipo B4.

A juzgar por la composición decorativa que le acompaña, esto es, la tiara papal y las llaves de San Pedro se podría pensar que es un diseño para un anillo del pescador. El anillo del Pescador o piscatorio (en latín, *Anulum Piscatoris*) es un anillo usado por el obispo de Roma (el papa) quien, como sucesor del apóstol San Pedro, se considera la cabeza visible de la Iglesia católica. Su nombre se debe al antiguo oficio de pescador del apóstol San Pedro, cuyo sucesor es el papa. Cada sumo pontífice porta un anillo hecho con los restos del usado por el anterior. En él se grabará un nuevo sello.

El anillo del Pescador tiene la imagen de san Pedro pescando en un bote, bordeado por el nombre del papa que ocupa la sede en ese momento en latín, dado que es un sello utilizado en los documentos que han de llevar la firma del papa. Por tanto este diseño simplemente se corresponde con el tipo B4, esto es anillos con rosilla doble o triple en el chatón.

La tiara papal y las llaves de San Pedro atadas con una cinta de la que cuelga el diseño de anillo hacen referencia al nombre del autor de la pasantía, Pedro.

Acompaña el siguiente texto:
"Pera Farell y Dalmau a fet en hobra vuy dia 27 de Dezembre de 1792"



152.

Joseph Venech
Anillo
29/XII/1792
Grisalla
Papel verjurado
Archivo Histórico Municipal, Barcelona.
Sección Plateros. Pasantías V. Fol. 279r

Anillo con rosilla de triple orla en chatón redondo. Aro con líneas rectas labradas. La calidad del dibujo no permite sacar más conclusiones. Tipo B4.

Especie de altar funerario neoclásico, ara con molduras rectas bajo obelisco flaqueado por jarras llameantes. En lo más alto del obelisco, colgando de su remate, encontramos la pieza. Este dibujo confirma que se ha entrado en el Neoclásico.

Acompaña el siguiente texto:
"fet en obra als 29 d-bre de 1792 joseph venench"



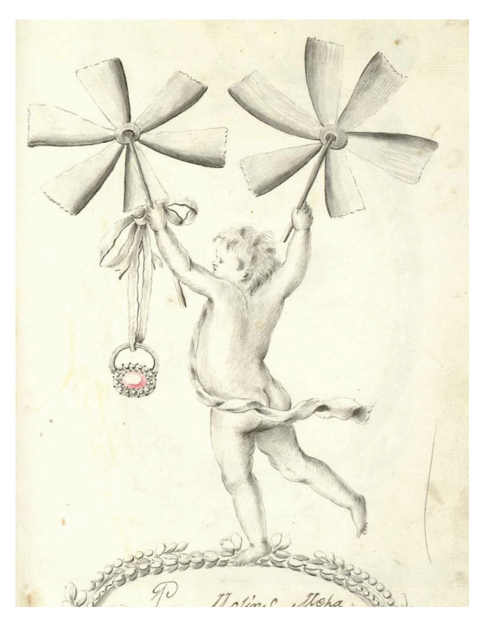
153.

Francisco Fontanals
Pendientes *pendeloque*
21/VI/1793
Grisalla, detalles coloreados
Papel verjurado
Archivo Histórico Municipal, Barcelona.
Sección Plateros. Pasantías V. Fol. 281r

Pendientes *pendeloque* de oro y esmeraldas. El broquelillo presenta una piedra cuadrada rodeada de filigrana en forma de cuatro ces enfrentadas. Los pasadores de unión entre los distintos son grandes y evidentes quizá porque sean desmontables. El segundo cuerpo tiene gran desarrollo, de aspecto muy calado y transparente, con tres flores y hojas en forma de figura troncocónica. Almendrilla de diseño similar al broquelillo pero con piedra en forma aperillada.

Paloma al vuelo con cinta en el pico de la que penden de forma irreal un par de pendientes *pendeloque*. Cartela inferior con guirnalda de hojas.

Acompaña el siguiente texto:
"Francisco Fontanals me afet en obra buy Dia 21 de Juny de 1793"



154.

Pau Molíns
Anillo
25/X/1793
Grisalla
Papel verjurado
Archivo Histórico Municipal, Barcelona.
Sección Plateros. Pasantías V. Fol. 283r

Anillo con rosilla de orla simple en chatón ovalado. Piedra preciosa central coloreada de rojo o rosado es de talla ovalada. Orla de gemas menores. Aro con estrías decorativas. Unido al chatón por las lados del mismo. Tipo B2.

Figura infantil con paños de pureza y dos molinillos en las manos, semejantes a los que sirven de juguete a los niños, como referencia a su apellido. Además sostiene una cinta de la que cuelga el anillo. Cartela ovalada con una guirnalda.

Acompaña el siguiente texto:
"Pau Molins me ha fet en obre vuy dya 25 Octubre de 1793"



155.

Francesc Arquer
Anillo
29/X/1793
Grisalla
Papel verjurado
Archivo Histórico Municipal, Barcelona.
Sección Plateros. Pasantías V. Fol. 284r

Anillo con rosilla de orla simple en chatón ovalado. Gema central de gran tamaño coloreada de amarillo, sin representar talla, rodeada de orla de piedrecitas menores. Aro liso unido a chatón por detrás del mismo, por que además debía ser algo más ancho que la falange del dedo. Tipo H1.

Marco ovalado formada por una guirnalda de hojas de laurel. Hermoso lazo de largos cabos hace el efecto de copete en cuyo nudo se sitúa un escudo familiar. En su interior se encuentra una paloma al vuelo que lleva un anillo en el pico. Debajo, especie de altar neoclásico donde se incluye la inscripción del autor.

Acompaña el siguiente texto:
"Francesc Arquer me a fer en obra dia 29 de Octubre de 1793"



156.

Salvador Verdague
Anillo
11/XI/1793
Grisalla con perfiles a plumilla
Papel verjurado
Archivo Histórico Municipal, Barcelona.
Sección Plateros. Pasantías V. Fol. 285r

Anillo con rosilla de orla simple en chatón lanzadera. En el centro aparece un esmalte azul o una gran gema oscura rodeada de diamantes o perlitas. Aro unido al chatón por detrás. Tipo H1. Es la segunda sortija lanzadera que aparece en este libro de Pasantías.

Ovalo achatado que ocupa todo el papel, los ángulos se adornan con sectores en relieve y decoración vegetal., así como una guirnalda con hojas helicoidales perfila el óvalo interior. Este interior está ocupado por una figura masculina con una trompeta sobre la ciudad de Barcelona a la vez que porta una cinta de la que cuelga un anillo.

Acompaña el siguiente texto:
"Salvador Verdague me afet en obra Dia 11 de noembre de 1793"



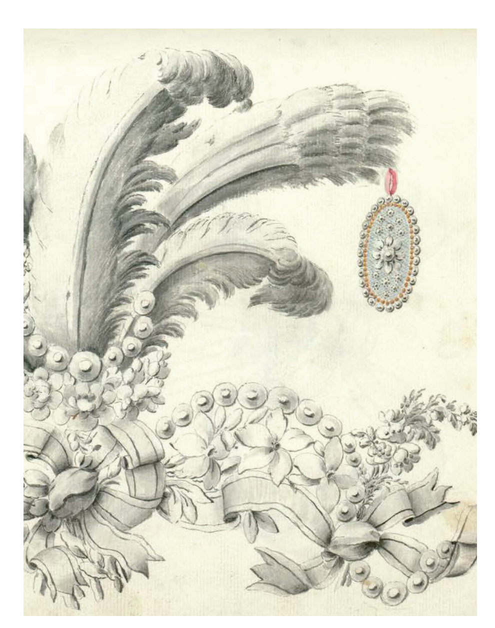
157.

Joseph Piqué Pons y Arenas
Anillo
15/X/1794
Grisalla
Papel verjurado
Archivo Histórico Municipal, Barcelona.
Sección Plateros. Pasantías V. Fol. 287r

Anillo con rosilla de triple orla en chatón ovalado de gran tamaño. La piedra preciosa del centro es de tamaño mediano. Las gemas de la primera y segunda orla son de igual tamaño. Se remata con una tercera orla formada por chispas. Aro liso que se une al chatón por detrás del mismo. Tipo B4.

Marco ovalado decorado con sigmas geométricas encadenadas. Lazada doble con cabos con una cinta festoneada. En el interior se representa un ave sobre una rama que sostiene un anillo.

Acompaña el siguiente texto:
"Jospeh Piqué Pons y Arenas me ha fet en Obra a 15 de Octubre de 1794"
[Al margen y con distinta caligrafía:] *"Mal"*



158.

Joan Martí y Cassany
Colgante
18/X/1794
Grisalla y acuarela
Papel verjurado
Archivo Histórico Municipal, Barcelona.
Sección Plateros. Pasantías V. Fol. 288r

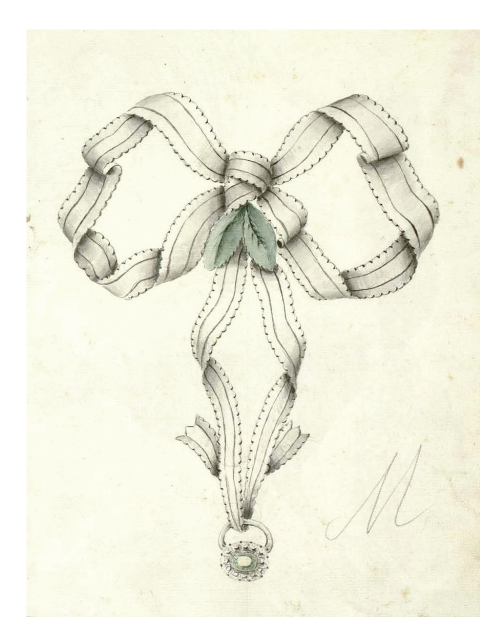
Colgante con forma de elipse, como una lanzadera con un asa que permite colgarlo. Presenta una orla de perlas o diamantes, haciendo el efecto de un festón. El centro presenta un fondo de esmalte azul claro sobre el que destaca una flor de diamantes y otras seis piedrecillas embutidas en el esmalte.

Está en la línea de la joyería de estilo neoclásico que se hacía en Francia e Inglaterra en esta época. En Inglaterra se hicieron este tipo de joyas adaptándolas a la posibilidades de un público general pues de hacían de acero y *marcasites* (véase un muestrario publicado en Ward, 1981).

Composición de penacho de plumas atado con cintas y lazos, adornado con sartas de perlas y flores. Se asemeja a los diseños de Pouget y Duflós publicados casi treinta años antes (ver Lanllier; Pini).

Acompaña el siguiente texto:
"Joan Marti y Cassany me ha fet en obra a 18 de Octubre de 1794"

Bibliografía:
- LANLLIER, Jean; PINI, M. (1983): *Five Centuries of Jewelry.* Arch Cape Press. New York.
- WARD, Ann (1981): *Rings through the ages*, Rizzoli, New York.
- POUGET, Jean-Henri-Prosper (17..-1769): 550 [five hundred and fifty] *authentic rococo designs and motifs for artists and craftspeople* [Texte imprimé] / Jean-Henri-Prosper Pouget. New York : Dover, 1994.



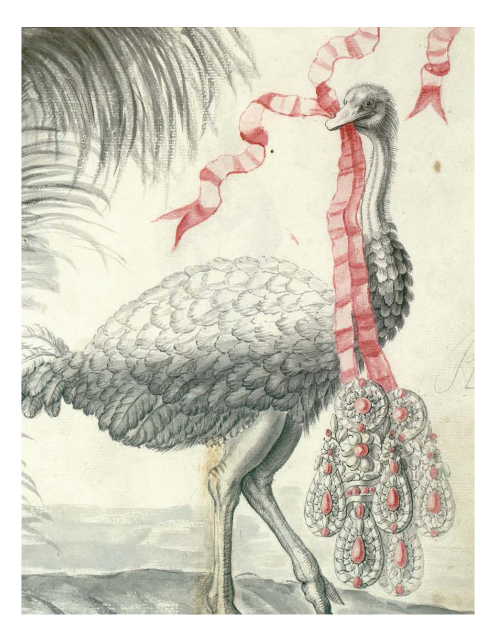
159.

Vicens Cruells y Guardia
Anillo
18/X/1794
Grisalla y detalles coloreados
Papel verjurado
Archivo Histórico Municipal, Barcelona.
Sección Plateros. Pasantías V. Fol. 289r

Anillo con rosilla de orla sencilla en chatón ovalado. La gema central es de talla ovalada y color verde, rodeada de una orla de doce diamantes de talla tabla. En el borde exterior aparece puntos indicando el engaste con uñas. Tipo B2.

Lazo simple con muchos pliegues, simétricos y con poca gracia. De los cabos cuelga el anillo. El borde del papel se decora con una sarta de perlas ondulante y flores en los huecos.

Acompaña el siguiente texto:
"Vicens Cruells y Guardia me ha fet en obra a 18 de octubre de 1794"



160.

Libori Sala y Pexan
Pendientes *girandole*
30/X/1794
Grisalla y acuarela en la pedrería
Papel verjurado
Archivo Histórico Municipal, Barcelona.
Sección Plateros. Pasantías V. Fol. 290r

Pendientes *girandole* de gran tamaño, bastante alargados y estrechos. Broquelillo redondo en forma de rosilla con doble orla de piedras preciosas. El cuerpo intermedio presenta forma de V con flores y ramitas, junto con una cinta con perlas. Las tres almendrillas pinjantes son bastante más largas de lo que hasta ahora habíamos visto en este tipo de pendientes en la Pasantías. Además la almendrilla se sitúa a un nivel bastante inferior debido a que se coloca en el vértice del segundo cuerpo, esto produce un efecto más acentuado de la verticalidad de la pieza. La pedrería está coloreada de rojo. Se aprecia una clara renovación de los modelos del siglo XVIII.

Curioso dibujo de un exótico avestruz representado con realismo. De su pico pende una cinta con los pendientes diseñados para el examen.

Acompaña el siguiente texto:
"Libori Sala y Pexan me ha fet en obra bui a 30 de octubre 1794"
"B" [nota al margen]



161.

Francisco Camprodón y Blas
Anillo
--/XI/1794
Lápiz
Papel verjurado
Archivo Histórico Municipal, Barcelona.
Sección Plateros. Pasantías V. Fol. 292r

Anillo con rosilla de orla simple en chatón ovalado. Piedra central de color rodeada de diamantes. Hombros triangulares unidos al chatón por los lados. Tipo B2.

Dibujo de San Francisco de Asís junto a otro monje. Un tondo con la palabra CHARITAS en su interior.

Acompaña el siguiente texto:
"Francisco Camprodon y Blas fill de S- Camprodon Argenter me ha fet en obra buy dia - 9bre del any 1794"



162.

Joseph Coll
Anillo
13/XII/1794
Lápiz
Papel verjurado
Archivo Histórico Municipal, Barcelona.
Sección Plateros. Pasantías V. Fol. 293r

Anillo con rosilla de orla simple en chatón redondo. La piedra central es ovalada, quizá un topacio con orla de pedrería su alrededor –que está representada como circulitos, sin tallas ni sombras o brillos– . Aro en forma de guirnalda de hojas con un torpe dibujo. Tipo B1.

Óvalo de hojitas geométricas en torno a lazo geométrico, sin gradación de color ni gracia, rígido, del que cuelga el diseño. Factura muy infantil, de escasa calidad.

Acompaña el siguiente texto:
"Joseph Coll me ha fet en obra als 13 de Dezembra del any 1794"
"M" [nota al margen]



163.

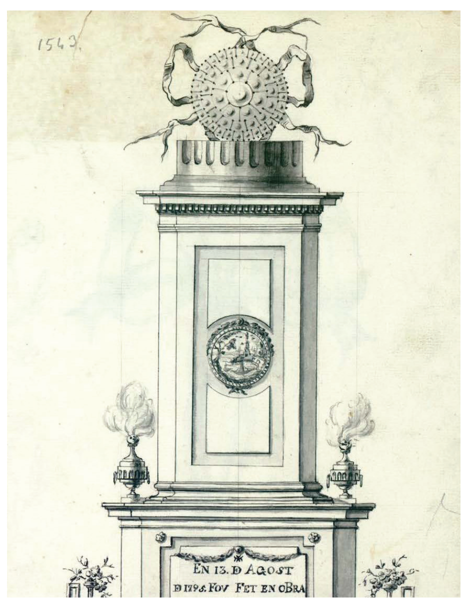
Francisco Briansó
Pendiente *girandole*
4/V/1795
Grisalla
Papel verjurado
Archivo Histórico Municipal, Barcelona.
Sección Plateros. Pasantías V. Fol. 294r

Pendiente *girandole* bastante alargados y estrechos. Broquelillo redondo en forma de rosilla con orla doble. Cuerpo intermedio con perfil en forma de V, compuesto por flores, ramas y lazada. Las tres almendrillas pinjantes son alargadas e iguales entre sí. La central, debido a la forma del segundo cuerpo, se sitúa a un nivel considerablemente inferior para ganar longitud. También se representa la sujeción del pendiente que es lo que hoy día llamamos cierre catalán, con un gancho para pasar por el agujero perforado en la ojera y se le añade una palanquita para mayor seguridad.

El pendiente está inspirado en el dibujo de Sala y Pexán (Pasantías V, Fol. 290).

Se representan dos pavos sujetando con el pico una cinta donde se escriben los datos del examen y del que cuelga el pendiente.

Acompaña el siguiente texto:
"Francisco Briansó me ha fet en obra Dia 4 de Abril 1795"



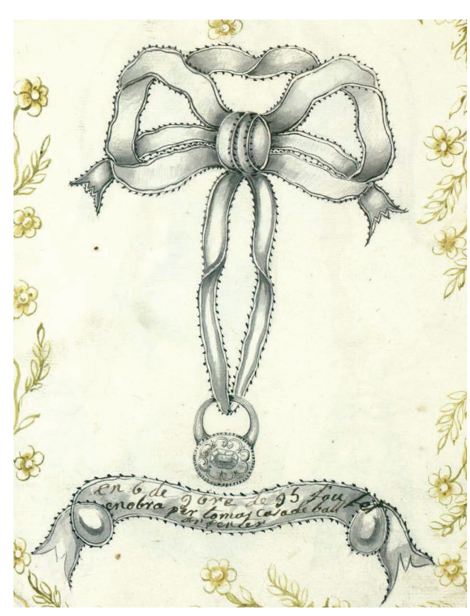
164.

Joseph Vidal y Garrabau
Anillo
13/VIII/1795
Grisalla
Papel verjurado
Archivo Histórico Municipal, Barcelona.
Sección Plateros. Pasantías V. Fol. 295r

Anillo con rosilla de tres orlas en chatón circular. Disposición decreciente de las gemas desde el centro hasta el borde. La primera orla presenta siete gemas del mismo tamaño que la central, la segunda se compone de catorce piedras y la tercera de veintisiete. El número de gemas se multiplica casi en proporción geométrica. En este aspecto vemos el interés de por la simetría, la geometría y el orden propio del academicismo neoclásico. Tipo B4.

Monumento con alto pedestal a la manera de la época, del que ha desaparecido ya todo barroquismo. Adornado con dos jarras con asas al estilo de los vasos de la Antigua Grecia, además de otras dos jarras llameantes.

Acompaña el siguiente texto:
"En 13 de agost de 1795 fou fet en obra per Jph Vidal y Garrabau fill de Joan Vidal argenter"



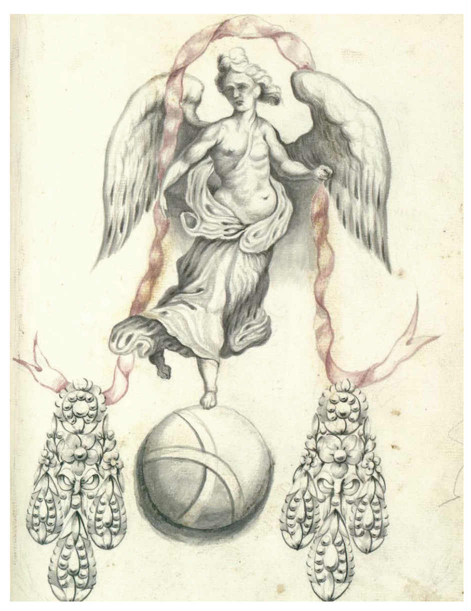
165.

Tomás Casa de Vall
Anillo
6/XI/1795
Acuarela y grisalla
Papel verjurado
Archivo Histórico Municipal, Barcelona.
Sección Plateros. Pasantías V. Fol. 296r

Anillo con chatón ovalado. Presenta una gema de color de talla esmeralda bien definida engastada en boquilla. Le rodea un disco de oro con filigrana de cuatro *ces* superpuestas a la superficie de oro. Aro liso unido por detrás del chatón. Tipo A4.

Lazo con pliegue e irregularidades de forma muy rígida y geométrica, del que pende un anillo. Rodeado de un marco de ramas, flores y hojas. Filacteria con los datos del examen.

Acompaña el siguiente texto:
"En 6 de 9bre de 95 obra de Tomás Casa de Vall"



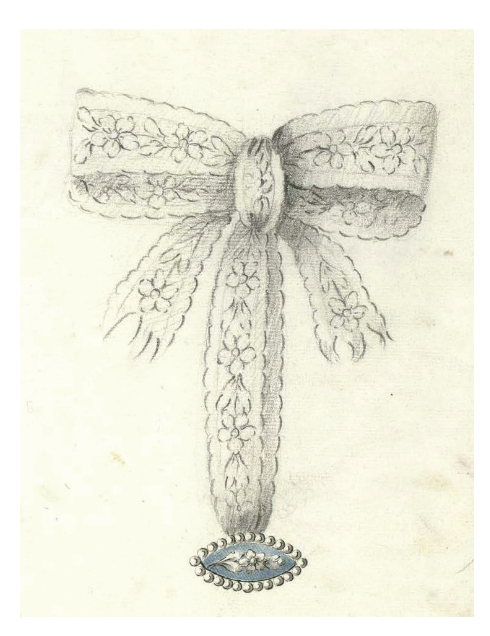
166.

Pau Figuerola
Pendientes *girandole*
--/XII/1795
Grisalla
Papel verjurado
Archivo Histórico Municipal, Barcelona.
Sección Plateros. Pasantías V. Fol. 297r

Pendientes *girandole* estrechos y largos. Broquelillo con rosilla redonda y efecto festoneado en el borde. Segundo cuerpo con perfil de V alargada con flores y lazos. Tres almendrillas alargadas, la central levemente mayor pero situada en un nivel muy inferior, para reforzar el sentido vertical de la pieza.

Ángel de aspecto adulto y semidesnudo sobre una bola del mundo, como alegoría de la fama –aunque sin la trompeta, que es el atributo característico de esta iconografía– sostiene una cinta de la que cuelgan los pendientes. Filacteria con el texto de autoría y fecha.

Acompaña el siguiente texto:
"Pau Figuerola mea fet en obra Decembre 1795"



167.

Joseph Munts y Maronda
Anillo
14/XII/1795
Lápiz y acuarela
Papel verjurado
Archivo Histórico Municipal, Barcelona.
Sección Plateros. Pasantías V. Fol. 298r

Anillo lanzadera. El chatón presenta la forma de lanzadera o marquesa como se conoce al tipo de chatón con forma almendrada y que ocupa gran parte de la falange del dedo. En este caso tiene un fondo de esmalte azul de fondo y una flor de diamantitos. El borde está rodeado de veinticuatro perlas. Tipo H1.

Lazo zapatero sin pliegues del que cuelga el anillo. Filacteria con el texto de autoría.

Acompaña el siguiente texto:
"Joseph Munts y Maronda me afet en Obra a 14 de Desembre del any 1795"
Anotación: S [sí(?)]



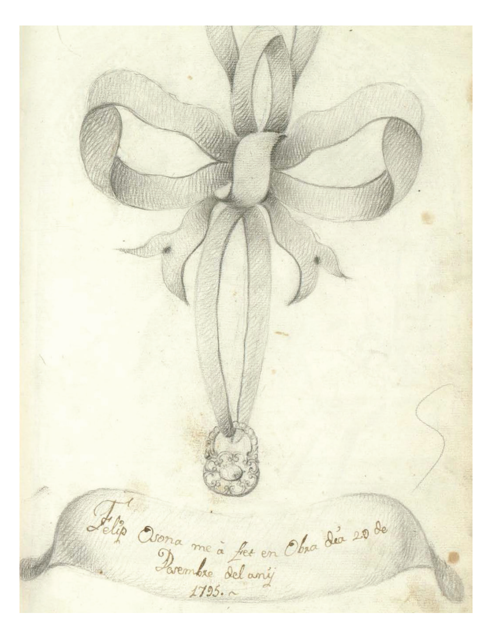
168.

Joseph Montells
Pendientes girandole
22/XII/1795
Lápiz
Papel verjurado
Archivo Histórico Municipal, Barcelona.
Sección Plateros. Pasantías V. Fol. 299r

Pendientes *girandole* muy alargados y estrechos, fusiformes. Broquelillo es una rosilla ovalada interpretada como un girasol. Cuerpo intermedio en forma de V muy acusada con flores y un lazo en el vértice. Tercer cuerpo almendrillas alargadas, la central más baja que las laterales. Cierre de gancho.

Representación caricaturizada de Hércules, con el casco y la piel de león sobre la cabeza (sedente, obeso), que señala con una mano al cielo y con otra hacia la pieza. La interpretamos como una mofa en clave cristiana hacia la mitología clásica. Un ave sostiene el pendiente del pico.

Acompaña el siguiente texto:
"Joseph Montells fill de Pero Montells argenter de Bar-na fet en obra bui dia 22 de 10bre de 1795"



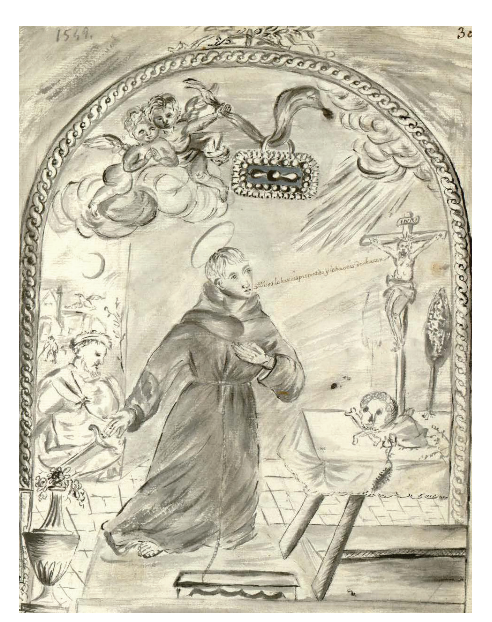
169.

Felipe Osona
Anillo
29/XII/1795
Lápiz
Papel verjurado
Archivo Histórico Municipal, Barcelona.
Sección Plateros. Pasantías V. Fol. 300r

Anillo con chatón redondo con piedra ovalada en el centro, rodeada de aro metálico cuyo borde festoneado está delimitado por *ces*. En los encuentros de estas *ces* se forman diminutas flores de lis. Aro adornado con relieves. Tipo A4.

Lazo con múltiples lazadas, casi con forma de cruz, con sus cabos, de la que pende la sortija. Cartela ondulante.

Acompaña el siguiente texto:
"Felipe Osona me a fet en Obra dia 29 de Dasembre del any 1795"
Se añade: *S*



170.

Salvador de Horta
Anillo
6/II/1796
Grisalla
Papel verjurado
Archivo Histórico Municipal, Barcelona.
Sección Plateros. Pasantías V. Fol. 301r

Anillo lanzadera con chatón rectangular de gran tamaño. Centro esmaltado en color decorado con composición geométrica de bolita y dos lágrimas. El borde es una orla de perlas seguida de otra, exterior, de diamantes. Pieza muy actualizada, conforme a las corrientes internacionales. El aro se representa al contrario del sentido que debía tener en realidad, como un convencionalismo. Tipo H2.

Bajo un delgado arco de sigmas enlazadas se representa al Beato Salvador de Horta, como aclara en la cartela, en actitud orante frente al un crucifijo. Salvador de Horta fue un franciscano nacido en Gerona en el siglo XVI, con gran fama de obrar milagros en vida. No fue canonizado hasta el siglo XX. De la boca salen unas palabras: *Señor, vos lo haveis prometido y lo haveis de hacer.*

Acompaña el siguiente texto:
"El B. Salvador de Horta.
Salvador de Horta me ha fet en obra lo dia 6 de febrero de lo any 1796"



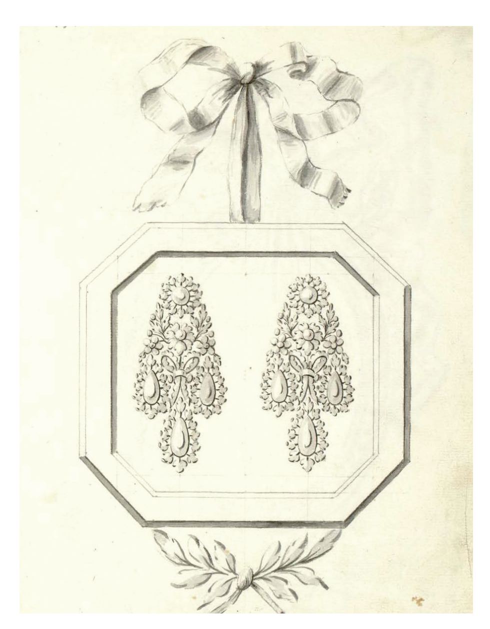
171.

Valentín Altimiras
Anillo
6/VIII/1796
Grisalla
Papel verjurado
Archivo Histórico Municipal, Barcelona.
Sección Plateros. Pasantías V. Fol. 303

Anillo con chatón ovalado tipo solitario. El chatón está ocupado una gema de color verde de gran tamaño o, quizá por un camafeo, engastado en bisel y rodeado de un generoso disco de oro. Apariencia gruesa, posiblemente sea un anillo para hombre. Tipo H2.

La página se decora con un óvalo con guirnalda de flores en la parte superior y un lazo del que cuelga el anillo.

Acompaña el siguiente texto:
"Balentí Altimiras lo a fet en obra lo dia 6 de Agost de 1796"



172.

Miguel Vidal y Garrambau
Pendiente *girandole*
22/VIII/1796
Grisalla
Papel verjurado
Archivo Histórico Municipal, Barcelona.
Sección Plateros. Pasantías V. Fol. 304r

Pendiente *girandole* fusiformes, de su forma original poco más que los tres pinjantes pues tiene el perfil de un triángulo del que tan solo sobresale una de las almendrillas. Broquelillo en forma de flor con numerosos pétalos. Cuerpo intermedio con forma de V alargada con flores y lazo alargado que sostiene la almendrilla central. Los tres pinjantes presentan igual diseño que el broquelillo, el pinjante central surge justo de la línea horizontal en el que terminan las dos laterales, que están completamente incluidos en el segundo cuerpo.

Lazo del que cuelga un marco liso hexagonal con dos ramas cruzadas por debajo. Se percibe una estética diferente de la de años anteriores, no queda ni un atisbo de barroco ni rococó, tan solo la tipología de pendientes heredada de la primera mitad del siglo XVIII, pero tan evolucionada respecto a su origen.

Acompaña el siguiente texto:
"En 22 de Agosto de 1796 fou fet en obra por Migeul vidal y Garrabau fill de Joan Vidal Argenter"



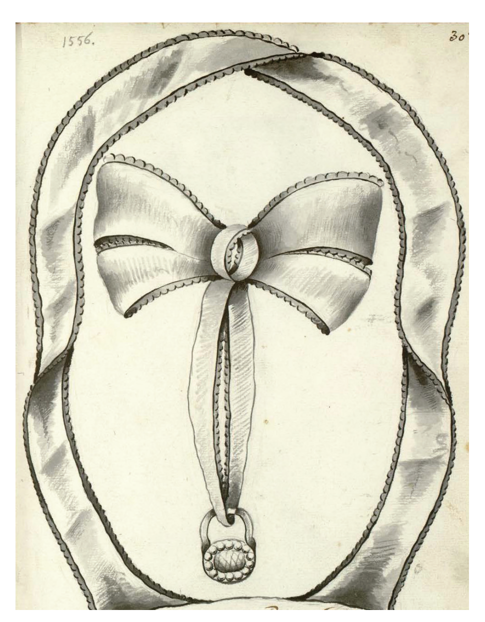
173.

Ramón Mares y Llopart
Pendientes *girandoles*
--/XI/1796
Grisalla
Papel verjurado
Archivo Histórico Municipal, Barcelona.
Sección Plateros. Pasantías V. Fol. 307

Pendientes *girandoles* alargados, de perfil fusiforme. El broquelillo es circular, en el interior una flor con muchos pétalos. No es la rosilla que solíamos ver, sino un disco de metal al que se superpone un flor algo más pequeña de forma que deja ver un aro de oro a su alrededor. El segundo cuerpo es una estructura en forma de V alargada, con una flor y otros elementos abstractos, una especie de rayos con una fila de chispas o perlitas en el centro, así como un lacito con cabos. Los tres pinjantes presentan el mismo diseño que el broquelillo pero con la forma almendrada característica. La central es levemente más ancha que las laterales, y destaca por debajo la laterales.

Conjunto en disposición piramidal, en la parte superior la Virgen del Rosario con el Niño Jesús, y a sus pies, a cada lado, Santo Domingo y Santa Teresa de Jesús. Un ángel lleva una cinta de la que cuelga la pieza diseñada para el examen.

Acompaña el siguiente texto:
"Ramón Mares y Llopart fill de Feliph Mares y Puitx l a fet en obra en lo mes de noembre de 1796"



174.

Nacís Prats y Saladrigas
Anillo
30/XII/1796
Grisalla
Papel verjurado
Archivo Histórico Municipal, Barcelona.
Sección Plateros. Pasantías V. Fol. 308r

Anillo con rosilla de orla sencilla en chatón ovalado. La gema central es de talla ovalada, la orla la componen catorce perlas (o gemas). Aro grueso. Tipo B2.

Lazada doble de la que cuelga un anillo. Otra cinta rodea el conjunto hasta desembocar en una cartela en la parte inferior.

Acompaña el siguiente texto:
"Nacís Prats y Saladrigas fill de Jaume Prats y Garrida lo a fet en obra en 30 Dec de 1796"



175.

Antón Mares y Lleopart
Anillo
4/IX/1797
Grisalla
Papel verjurado
Archivo Histórico Municipal, Barcelona.
Sección Plateros. Pasantías V. Fol. 310r

Chatón lanzadera de forma elíptica. En el centro se presenta una piedra coloreada en un tono ocre y de tamaño muy desarrollado, quizá sea un esmalte, rodeado de una orla de perlas. Tipo H1.

Parece un altar con un gran lienzo en un marco. Es un marco de estilo Luis XVI, rectangular con molduras discretas y estrechas de hojas de laurel y un copete pequeño en forma de medallón con un sol cobijado por una corona y una cinta. Imagen de la Inmaculada según la iconografía tradicional. Bajo la bola del mundo aparece la pieza a examen. El altar se sitúa la inscripción del autor.

Acompaña el siguiente texto:
"Antón Mares y Lleopart ha fet en obra en lo mes de Setembre del Any 1797 dia 4 del present es de Setembre"



176.

Francisco Sardá
Anillo
9/IX/1797
Grisalla y elementos coloreados
Papel verjurado
Archivo Histórico Municipal, Barcelona.
Sección Plateros. Pasantías V. Fol. 311r

Anillo con rosilla ovalada con piedra rectangular coloreada de ocre, posiblemente un topacio, rodeada de otras veintiuna gemas de talla circular o perlas. Tipo B2.

Aparato decorativo de estilo directorio: peana con aspecto de columna clásica con acanaladuras flanqueado por jarra de estilo griego, sobre la que apoya una alegoría de la fama (ángel trompetero sobre una bola del mundo).

Acompaña el siguiente texto:
"Francisco Sardá fill de Matheu Serdá me ha fet en obra als 9 de Setembre del any 1797"



177.

Salvador Paradaltas
Anillo
9/IX/1797
Grisalla
Papel verjurado
Archivo Histórico Municipal, Barcelona.
Sección Plateros. Pasantías V. Fol. 312r

Anillo con rosilla de orla simple en chatón ovalado. La gema central coloreada de ocre que parece ser de talla ovalada o rectangular, no es fácil determinarlo puesto que se representa la pieza en una vista lateral. La orla podría ser de piedras preciosas o de perlas. Tipo B2.

Representación de un monumento con una Atenea con sus atributos: el casco y el escudo con la cabeza de Medusa –a la que transformó en monstruo por profanar su templo junto a Poseidón–. En la pena sobre la que se encuentra la diosa se representa la pieza a examen. Acompañan dos jarras de estilo neoclásico. El conjunto está en la línea del Estilo Directorio.

Acompaña el siguiente texto:
"Salvador Paradaltas fill de Francisco Paradaltas me ha fet en obra als 9 de Setembre de 1797"



178.

Joseph Mestres y Morgadas
Pendientes *girandoles*
23/XI/1797
Grisalla
Papel verjurado
Archivo Histórico Municipal, Barcelona.
Sección Plateros. Pasantías V. Fol. 313r

Pendientes *girandoles* de perfil rómbico. Broquelillo tiene forma de flor con doce pétalos individualizados, no es una rosilla. Segundo cuerpo en forma de V, con flor de la que parten dos ramas a ambos lados. Debajo de la flor hay un lazo que sostiene la almendrilla central. Las tres almendrillas tiene igual diseño que el broquelillo y el mismo tamaño entre ellas pero la central sobresale puesto que del nivel en el que las laterales terminan surge la central.

San José sedente y el Niño Jesús sobre una peana. Un par de ángeles sostienen los pendientes que se proponen para el examen.

Acompaña el siguiente texto:
"Joseph Mestres y Morgadas me ha fet en obra als 23 de Noembre de 1797"



179.

Feliu Font
Anillo
18/XII/1797
Grisalla
Papel verjurado
Archivo Histórico Municipal, Barcelona.
Sección Plateros. Pasantías V. Fol. 315r

Anillo con chatón ovalado con piedra en el centro y adorno de cuatro pares de *ces* enfrentadas sobre plancha de oro. Borde del chatón con estrías como si fuera una moneda. El chatón tiene un tamaño considerable respecto al aro. Dibujada con gran claridad. Tipo A4.

Tondo con sigmas invertidas, flanqueado por arriba y por abajo con guirnaldas geométricas. En el interior, una paloma al vuelo que sostiene un anillo en el pico. Cartela como si fuera una lápida de mármol.

Acompaña el siguiente texto:
"Feliú font y Balla fill de Jauma Font Pagés de Sabadell a fet en obra bui dia 18 de 10bre del añ 1797"



180.

Pau Villarrubia
Anillo
14/II/1798
Grisalla
Papel verjurado
Archivo Histórico Municipal, Barcelona.
Sección Plateros. Pasantías V. Fol. 316r

Anillo con chatón ovalado con piedra en el centro y adorno de cuatro pares de *ces* enfrentadas sobre plancha de oro. Borde del chatón con estrías como si fuera una moneda. El chatón tiene un tamaño considerable respecto al aro. Tipo A4.

San Pablo con sus típicos atributos: vestido de romano, con una espada y un libro. Dibujo de trazos rápidos y lleno de correcciones.

Acompaña el siguiente texto:
"Pau Villarrubia Me a fet en obra buy dia 14 de fabre de 1798 Fill de Felipe Vilarrubia y de Antonia Vilarruvia y Miranda"



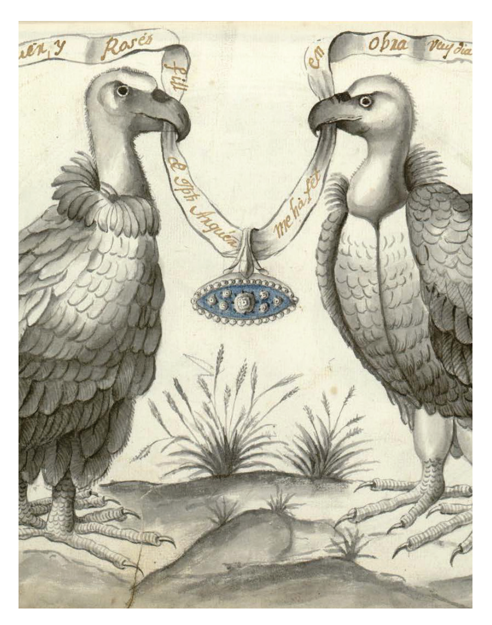
181.

Francisco Baixeras y Cabrer
Anillo
19/VI/1798
Lápiz con toque de color ocre
Papel verjurado
Archivo Histórico Municipal, Barcelona.
Sección Plateros. Pasantías V. Fol. 317r

Anillo con gran rosilla de orla simple en chatón ovalado. Topacio ovalado en el centro y orla de diamantes o perlas. El hecho de que no se vea la unión del aro por los laterales del chatón nos induce a pensar que dicho chatón debía tener un tamaño considerable y por ello lo catalogamos como Tipo H1, es decir, como sortija de chatón elíptico.

Lazada triple con cabos de la que pende un anillo, enmarcado por un hexágono. Sin ninguna decoración más que dos discretas ramitas cruzadas. La cartela es un rectángulo.

Acompaña el siguiente texto:
"Francisco Baixeras y Cabrer fill de Pere Baixeras Argener lo â fet en obra dia 19 Juny de 1798"



182.

Pere Arquer y Ros
Anillo
18/XII/1798
Grisalla
Papel verjurado
Archivo Histórico Municipal, Barcelona.
Sección Plateros. Pasantías V. Fol. 323r

Anillo lanzadera o *navette* de gran tamaño. Esmalte azul con un diamante en el centro y otros tres pequeños a cada lado. Borde con orla de perlas. Aro con dos refuerzos para sostener el chatón por seis puntos. Es una joya típicamente neoclásica. Tipo H1.

Dibujo apaisado en el que dos buitres sostienen con sus picos una filacteria con el texto de autoría a la vez que sirva para colgar el anillo.

Acompaña el siguiente texto:
"Pere Arquer y Ros fill de Jsph Arquer me ha fet en obra vuy dia 18 Dec 1798"

Bibliografía:

- MÜLLER, Priscilla: *Jewels in Spain, 1500-1800*. New York: Hispanic Society of America, 1972, p. 177.



183.

Joseph Durán y Orriols
Anillo
17/IV/1799
Grisalla
Papel verjurado
Archivo Histórico Municipal, Barcelona.
Sección Plateros. Pasantías V. Fol. 325r

Anillo posiblemente con rosilla en un chatón ovalado. No se presenta una vista frontal como es lo habitual sino una vista de perfil, por lo que no se aprecia bien. La interpretación entra en el ámbito de la suposición. Tipo B2.

Pedestal o altar con una gran guirnalda. Sobre el altar tres bolas y un marco ovalado donde aparece un paisaje. Además de esto aparece un libro y una vara de flores. El paisaje es una vista costera, muy de gusto inglés. Sobre esto un lazo del que cuelga al anillo. Es un dibujo muy elegante y bello.

Acompaña el siguiente texto:
"Joseph Durán y Orriols fill de Tomás Durán Argenter me ha fet en obra als 17 Abril del any 1799"



184.

Martí Prat
Anillo
11/XI/1799
Grisalla y plumilla
Papel verjurado
Archivo Histórico Municipal, Barcelona.
Sección Plateros. Pasantías V. Fol. 326

Anillo con rosilla de perlas de orla triple en chatón redondo. La perla central y la primera orla son del miso calibre, las siguientes decrecientes. Tipo B4.

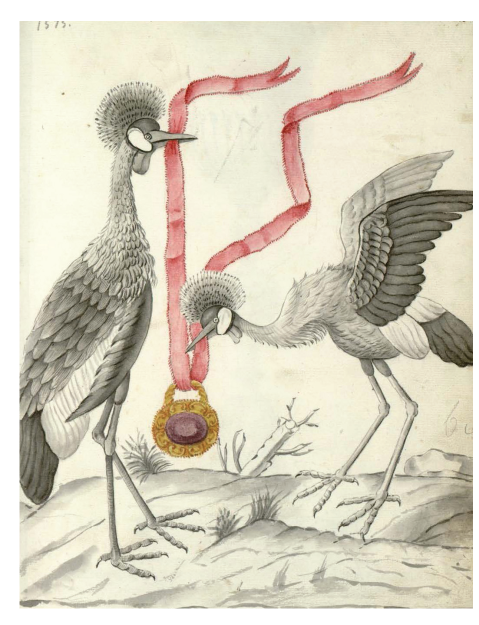
Representación de la iconografía más conocida de San Martín de Tours a página completa. Parece copiado de una estampa piadosa barroca por la rotundidad de las formas. La leyenda más famosa en torno a su vida sucedería en el invierno de 337, cuando estando Martín en Amiens encuentra cerca de la puerta de la ciudad un mendigo tiritando de frío, a quien da la mitad de su capa, pues la otra mitad pertenece al ejército romano en que sirve. En la noche siguiente, Cristo se le aparece vestido con la media capa para agradecerle su gesto.

Una paloma sostiene una cinta en su pico de la que cuelga el anillo. Una franja estrecha en el borde inferior del papel se reserva apara inscribir los datos del aspirante y el examen.

Acompaña el siguiente texto:
"Me ha fet al pnt obra Martí Prat lo dia 11 de Noembre del any 1799"

Bibliografía:

- MÜLLER, Priscilla: *Jewels in Spain, 1500-1800*. New York: Hispanic Society of America, 1972. , p. 176.



185.

Pau Martí Carbonell y Vila
Anillo
7/XII/1799
Grisalla
Papel verjurado
Archivo Histórico Municipal, Barcelona.
Sección Plateros. Pasantías V. Fol. 327r

Anillo con gran chatón circular compuesto por una amatista engastada sobre plancha de oro, en el disco que rodea a la gema se colocan nueve *ces* tangentes. Aro en forma de soga. Tipo B2.

Dos pájaros exóticos con crestas y largas patas que sostienen con el pico una cinta de la que cuelga un anillo.

Acompaña el siguiente texto:
"Pau Martí Carbonell y Vila fill de J Carbonell Pagés me ha fet en obra lo Dia 7 Dbre del Any 1799"



186.

Pera Pujol
Anillo
22/VII/1800
Grisalla
Papel verjurado
Archivo Histórico Municipal, Barcelona.
Sección Plateros. Pasantías V. Fol. 329r

Anillo con rosilla de orla simple en chatón ovalado. La gema del centro presenta talla ovalada, coloreada por lo que quizá sea un topacio rodeado de diamantes o perlas. Tipo H1.

El dibujo imita a las pinturas de estilo pompeyano que combinan elementos arquitectónicos con flores delicadas y menudas, casi desdibujadas. Presenta un pedestal con medias columna sibre la que se halla un niño con flores flaqueado por jarrones con flores y guirnaldas. En la base de la columna aparece la joya diseñada para el examen.

Acompaña el siguiente texto:
"En 22 de Juriol de 1800 fou fet en Obra por Pera Pujol Fill de Francisco Pujol Argente"

Bibliografía:

- GOU I VERNET, Assumpta: *La joieria i l´orfebreria barcelonines (1600- 1850)*. Universidad de Barcelona, Tesis doctoral inédita. Barcelona, 1999, p. 1701.



187.

Francisco Mora
Pendientes *pendeloque*
28/VIII/1800
Grisalla con toques de color
Papel verjurado
Archivo Histórico Municipal, Barcelona.
Sección Plateros. Pasantías V. Fol. 330r

Pendientes *pendeloque*. Tras la evolución longitudinal de girandole parece que le llega el turno al *pendeloque*, como se aprecia en este ejemplar, de forma fusiforme, muy alargada. El broquelillo presenta una flor, una especie de girasol alargado. El segundo cuerpo es muy largo, presenta una flor con dos ramitas de hojas, con sentido ascendente y un lazo con cabos. Conecta así como una almendrilla de diseño similar al broquelillo pero aún mayor. En este mismo año se hicieron tres exámenes con este tipo de pendientes. Se inaugura con estos pendientes un tipo novedoso conocido, también en la bibliografía internacional, como *catalanes*.

El dibujo es un tanto anticuado en comparación a lo novedoso de la pieza, que se encuentra inserta en un marco ovalado de flores coronada por un par de palomas unidas por el pico y rodeadas de flores, un carcaj y una antorcha. En el interior un niño sobre una guirnalda sostiene los pendientes, que se representan yuxtapuestos.

Acompaña el siguiente texto:
"En 28 de Agost de 1800 fou fet en obra por Francisco Mora y Moet fill de Pera Mora y Antich Pagés de San Visens de Navaneras"

Bibliografía:

- MASCETTI, Daniela; TRIOSSI, Amanda: *Earrings. From antiquity to the present*. London: Thames and Hudson, 1990, pp. 54 y 60-61.



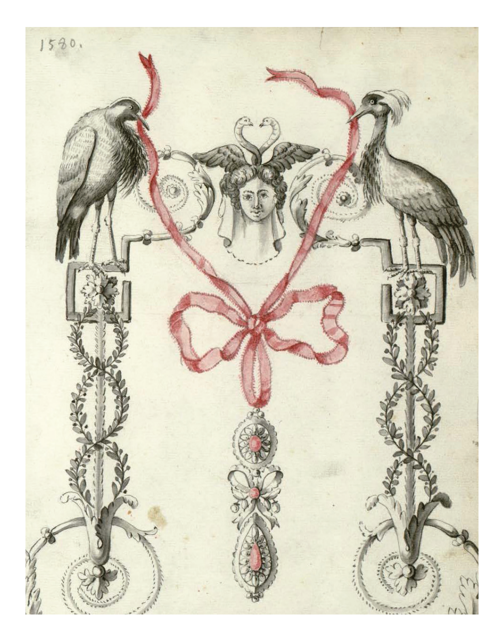
188.

Esteve Balius
Pendientes *pendeloque*
28/VIII/1800
Acuarela color
Papel verjurado
Archivo Histórico Municipal, Barcelona.
Sección Plateros. Pasantías V. Fol. 331r

Pendientes *pendeloque* fusiforme. El broquelillo es un óvalo calado de borde sogueado, que presenta una flor superior diminuta así como una esmeralda engastada en oro en el interior. Cuerpo intermedio compuesto por un lazo delgado alargado, sin flor ni ramitas de hojas. Almendrilla igual que el broquelillo, con un engaste que parece flotar dentro de un marco sogueado, pero adaptado a la forma almendrada que le es propia. Se colorea de verde las gemas y de oro sus engastes, mientras que el resto de la pieza se colorea de azul, por lo se debió realizar en plata.

Tondo con adorno de tirabuzones de cintas que alberga una imagen de un santo en oración. Bajo este tondo se sitúa la joya y por encima el texto, sin cartela.

Acompaña el siguiente texto:
"En 28 de Agost de 1800 fou fet en Obra per Estebe Balius fill de Antón Balius Argenter"



189.

Francisco Font y Girona
Pendientes pendeloque
6/XII/1800
Grisalla con toques de color
Papel verjurado
Archivo Histórico Municipal, Barcelona.
Sección Plateros. Pasantías V. Fol. 332r

Pendientes *pendeloque* fusiforme. El broquelillo es un óvalo calado con borde festoneado, y flor en el interior cuyo botón es un rubí y los pétalos son de oro visto. Cuerpo intermedio compuesto por un lazo delgado alargado, sin flor ni ramitas de hojas. Almendrilla muy desarrollada de igual diseño que el broquelillo pero adaptado a la forma almendrada que le es propia.

Composición extravagante al estilo de las pintura pompeyanas. Aparecen dos roleos en la parte inferior del papel. De estos roleos surgen guirnaldas entrecruzadas que terminan en recuadros con flores en el interior. Sobre los cuadros aparecen dos exóticas aves de largas patas que sostiene un lazo del que pende la joya. Entre ambas aves, cerrando este peculiar marco, se encuentra una cara femenina con un peinado a la romana y tocado con dos alas y dos cabezas de pájaros.

Acompaña el siguiente texto:
"En 6 Desembre de 1800 fou fet en obra per Francisco Font y Girona fill Jacinto Fout y Auglarill"



190.

Joan Puitg y Llorens
Anillo
13/XII/1800
Lápiz
Papel verjurado
Archivo Histórico Municipal, Barcelona.
Sección Plateros. Pasantías V. Fol. 333r

Anillo tipo solitario, con gran gema en gastada en ces en chatón ovalado. Por esta descripción la catalogaríamos en el Tipo A3. Pero si nos detenemos a mirar el lugar del revés del chatón por el que queda unido el brazo, nos inclinamos a pensar que es un gran chatón y cabría englobarlo con el Tipo H1. Aro sogueado.

San Juan Bautista, santo onomástico del autor, en paisaje campestre acompañado de una oveja que sostiene un enorme anillo en su boca.

Acompaña el siguiente texto:
"Me ha fet en Obra Joan Puitg y Llorens fill de Anton Puitg Argenter als 13 Dbre 1800"

LIBRO IV DE PASANTÍAS DE PLATEROS DE LAS COMARCAS DE BARCELONA.



191.

Joan Vidal
Anillo
18/I/1755
Plumilla y acuarela
Papel verjurado
AHMB. Pasantías. Libro IV. Fol. 93

Es una sortija tipo rosilla de diamantes con piedra tallada con orla circular. La unión del aro con la tabla lleva decoración con bastante relieve. El revés del sobre posiblemente era gallonado. Tipo B1.

Lazada de tela de la que cuelga un anillo. La cartela se representa como un paño.

Acompaña el siguiente texto:
"Joan Vidal Argenter dila Vila de Reus me ha fet en obre vuy día 18 de Janer de 1755"



192.

Joan Bigons
Anillo
24/IV/1755
Plumilla y acuarela
Papel verjurado
AHMB. Pasantías. Libro IV, fol. 94

Gema solitaria de color sostenido por una corona de pequeñas *ces*. Hombros del aro muy decorados con bolitas y hojas. Aro muy delgado y liso.
Se asimila al tipo A.I de Gou i Vernet o el tipo B.10 de Cots, salvo por el detalle quizá un poco arcaizante de las pequeñas *ces*. Tipo A3.

Lazada de tela de la que cuelga un anillo. La cartela se representa como un paño colgado de dos nudos laterales.

Acompaña el siguiente texto:
"Joan Bigons me a fet en obra de la Vila de Lleida el 24 de Abril de 1755"

Bibliografía:

-COTS MORATÓ, Francisco: *El examen de maestría en el arte de plateros de Valencia (1505-1882)*. Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 2004.
-GOU I VERNET, Assumpta: *La joieria i l´orfebreria barcelonines (1600-1850)*. Universidad de Barcelona, Tesis doctoral inédita. Barcelona, 1999.



193.

Juan Solís
Anillo
19/VI/1755
Plumilla
Papel verjurado
AHMB. Pasantías. Libro IV. Fol. 96

Rosilla de diamantes. La gema del centro está sobreelevada respecto a la orla. Engastada en boquillas. Al representarse de perfil no se muestra cuántas piedras componían la orla. El aro es liso. Tipo B1.

Aparece San Juan Bautista con su aditamento tradicional acompañado por el *agnus dei* que lleva el anillo en el cuello como si fuera un collar. El autor muestra que posee ciertas dotes para el dibujo perceptible en la rapidez del trazo.

Acompaña el siguiente texto:
"Vuy día 19 de Juny de 1755 me ha fet en obra Iuan Iolís (Juan Solís) Argenter de Lleida"



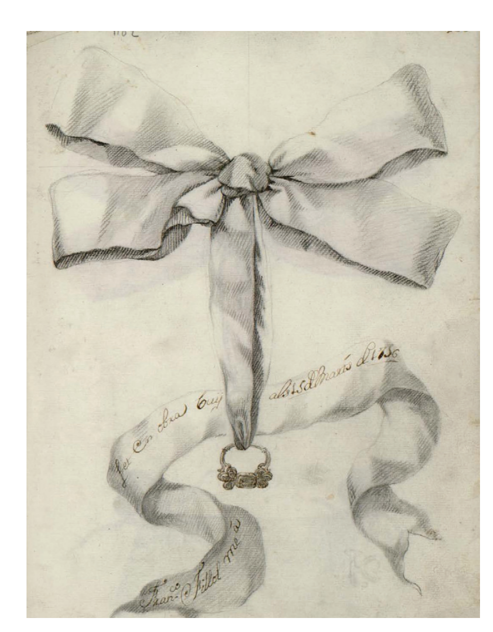
194.

Joseph Cors
Anillo
16/I/1756
Plumilla y acuarela
Papel verjurado
AHMB. Pasantías. Libro IV. Fol. 99

Dos gemas en el frente, un diamante y un rubí, bajo una corona. Aro liso y delgado. Abrazaderas con discreta decoración. Es un tipo de sortija propia de Cataluña aunque no habitual –en el Libro V de la Pasantías, dedicados a los exámenes de los plateros de la ciudad de Barcelona, sólo aparecen cinco ejemplos–. Tipo E.

Se trata de un aparato monumental de formas barrocas por dos ángeles tromperos y coronado por un gran ave de alas extendidas que sostiene la pieza de examen en el pico. El ave quizá se puede interpretar como un trasunto de la imagen de Jesucristo como *pelícano bueno*.

Acompaña el siguiente texto:
"Joseph Cors Arjenter de Lleyda me ha fet en obra vuy als 16 de Jane de 1756"



195.

Francisco Jillol
Anillo
5/III/1756
Plumilla y lápiz
Papel verjurado
AHMB. Pasantías. Libro IV. Fol. 100

Piedra cuadrada central (esmeralda) flanqueada por tríos de gemas a cada lado. Es un modelo de sortija un poco anticuado para la fecha en que se realiza pues su época de florecimiento tuvo lugar durante la primera mitad del XVIII. Se encuentran algunos ejemplos de anillo de este tipo en el Museo de Artes Decorativas de Madrid. Casi todos los autores se refieren a este tipo de sortija, que debió ser muy popular: Aranda Huete se refiere a ellas como "modelo mosca o alas de mariposa", Gou i Vernet como "tipo D, II" y Cots Morató como "tipo D. 2" al referirse al examen del valenciano Mateu Navarro de 1674 que recuerda ya mucho a este modelo. Tipo G.

La única decoración del folio se resume en una lazada doble de la que pende el anillo.

Acompaña el siguiente texto:
"Francico Jillol me ha fet en obra buy als 5 de Mars de 1756"

Bibliografía:

- COTS MORATÓ, Francisco: *El examen de maestría en el arte de plateros de Valencia (1505-1882)*. Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 2004.
- ARANDA HUETE, Amelia: *La joyería en la Corte durante el reinado de Felipe V e Isabel de Farnesio*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1999.
- GOU I VERNET, Assumpta: *La joieria i l´orfebreria barcelonines (1600-1850)*. Universidad de Barcelona, Tesis doctoral inédita. Barcelona, 1999.



196.

Manuel Tarabal
Anillo
16/VI/1756
Plumilla y acuarela
Papel verjurado
AHMB. Pasantías. Libro IV. Fol. 101

Piedra solitaria montada en un sobre circular con revés gallonado. Aro trenzado, bastante grueso. Tipo A1.

Lazada doble con anillo que cuelga. La cartela es la clásica colgadura textil.

Acompaña el siguiente texto:
"Manuel Tarabal argenter de Figueras me ha fet en obra vuy als 16 de Juny de 1756"



197.

Joseph Arandas
Anillo
7/VI/1757
Plumilla y lápiz
Papel verjurado
AHMB. Pasantías. Libro IV. Fol. 102

Piedra circular solitaria montada en un sobre circular con pequeñas *ces* y revés gallonado. Abrazaderas con decoración en relieve. Tipo A3.

Monumento compuesto de varios elementos decorativos superpuestos. Comienza, desde arriba hacia abajo, por la sortija que se apoya sobre una mata de hojas y flores, una esfera con un banda de roleos vegetales a su alrededor. Debajo un friso de ovas que, finalmente, descansa sobre dos grandes *ces* con rocallas que albergan el texto de autoría.

Acompaña el siguiente texto:
"Joseph Arandas argenter de la Vila de Reus me afet en obra vui als 7 de Juny de 1757"



198.

Antón Bover
Anillo
4/VII/1757
Plumilla
Papel verjurado
AHMB. Pasantías. Libro IV. Fol. 103

Sortija tipo "solitario". Piedra de talla circular montada en boquilla sostenida sobre una base circular, unida ésta al aro mediante pequeñas *ces*. Tipo A1.

Dos angelillos de cuerpos rechonchos, típicamente barrocos, sostienen una filacteria y una cinta de la que cuelga el anillo.

Acompaña el siguiente texto:
"Antón Bover me afet en obre buy dia 4 de Juriol 1757 fill de la Vila de Vallés"



199.

Joseph Muró
Anillo
29/VI/1758
Plumilla y acuarela
Papel verjurado
AHMB. Pasantías. Libro IV. Fol. 106

Sortija con dos piedras, posiblemente con forma de corazón a juzgar por la variación en la manera de colorear ambas gemas. Sin embargo, al no ofrecer una vista frontal del chatón es conjetura. Los engastes son casquillos gallonados con corona superior de tornapuntas. El aro es liso y estrecho pero se ensancha en la unión con la tabla y se adorna con una bolita.

Ángel en pose danzarina con cintas en una mano y sortija en la otra. Enorme cartela de curvas, veneras y rocallas.

Acompaña el siguiente texto:
"Joseph Muró Argenter de Reus me ha fet en obra en Barcelona vuy a 29 de Juriol de 1759"



200.

Francisco Ballaster
Anillo
29/VI/1758
Plumilla y acuarela
Papel verjurado
AHMB. Pasantías. Libro IV. Fol. 107

Sortija con rosilla. En el centro una gema coloreada en verde y talla circular, engastada en un plano elevado respecto a la orla de diamantes, de talla circular o cuadrada. Está sostenida por *ces* que hacen las veces de uñas. La unión de aro con la tabla es triangular y decorada con diminutas formas vegetales. Tipo B1.

La pieza está enmarca por un complicada cornucopia de curvas vegetales y copete en forma de venera con mascarón.

Acompaña el siguiente texto:
"Francisco Ballaster Argenter de Reus me ha fet en obra als 27 de Juriol de 1759"



201.

Joaquim Romeum
Anillo
29/VI/1758
Plumilla y acuarela
Papel verjurado
AHMB. Pasantías. Libro IV. Fol. 108

Sortija con piedra central de color, de talla circular, sostenida por un cinturilla. A cada lado aparecen tres gemas menores. La unión con el aro –liso y bastante fino– está decorada con volutas. Del tipo que Aranda Huete llamaba "de alas de mariposa" o "mosca". Tipo G.

Lazada doble con sortija que cuelga. La cartela es el típico tarjetón barroco.

Acompaña el siguiente texto:
"Joaquim Romeum Argenter de la bila de Ripoll mea fet enobra als 26 de Fabre de 1760"

Bibliografía:
- ARANDA HUETE, Amelia: *La joyería en la Corte durante el reinado de Felipe V e Isabel de Farnesio*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1999.



202.

Domingo Ruax
Anillo
16/II/1761
Lápiz y acuarela
Papel verjurado
AHMB. Pasantías. Libro IV. Fol. 110

Cintillo con piedra, quizá una esmeralda, engastada en una cinturilla. Flanqueada a ambos lados por dos diamantes menores. Aro grueso con relieves. Tipo D1.

La pieza aparece colgada de una cinta textil con doble lazada.

Acompaña el siguiente texto:
"Domingo Ruax Argenter de Manresa me a fet en obra vuy als 16 de fabre de 1761"



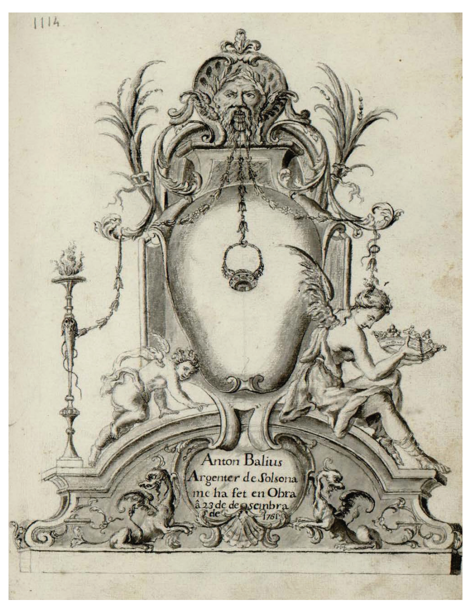
203.

Joseph Font
Anillo
15/V/1761
Plumilla y acuarela
Papel verjurado
AHMB. Pasantías. Libro IV. Fol. 111

Sortija de piedras preciosas verdosas muy facetadas, de talla circular, sostenida por un cinturilla. A cada lado aparecen aletas con tres gemas menores. La unión con el aro –con decoración a cincel muy sutil- está decorada con volutas. Coincide con el tipo C de Cots Morató. Tipo G.

La pieza aparece colgada de una cinta textil con doble lazada, mientras que la cartela es una tela con dos nudos superiores como ya hemos visto en numerosas ocasiones.

Acompaña el siguiente texto:
"Joseph Font Argenter de la ciutat de Manresa me ha fet en obra bui dia 15 de mayo de 1761"



204.

Antón Balius
Anillo
23/IX/1761
Plumilla y acuarela
Papel verjurado
AHMB. Pasantías. Libro IV. Fol. 112

Sortija tipo rosilla con piedras de color, la central de talla circular, rodeada de diamantes. La unión con el aro es ancha y se decora profusamente con *ces* menudas. Engaste en casquillo gallonado. El aro es muy delgado, con algunas bolitas y bandas en los cuartos. Tipo B1.

Aparato decorativo de tal refinamiento que recuerda a la labor de *candelieri* renacentista. Reorganiza en torno a una base en forma de frontón curvo (con monstruos, roleos y venera) sobre la que descansa un óvalo flanqueado por *puttis* y estilizadísimos pebeteros. Corona el óvalo *ces* vegetalizadas, palmas y un mascarón.

Acompaña el siguiente texto:
"Antón Balius Argenter de Solsona me a fet en obra a 23 de sembra de 1761"



205.

Joseph Vila
Anillo
28/I/1762
Plumilla y acuarela
Papel verjurado
AHMB. Pasantías. Libro IV. Fol. 114

Sortija tipo rosilla. Piedra central de mayor tamaño que las circundantes. Hombros generosos decorados con volutas con tornapuntas. Aro liso y delgado. Tipo B1.

Doble lazada textil de la que pende la pieza. Cartela muy trabajada de curvas asimétricas con rocalla por los bordes.

Acompaña el siguiente texto:
"Joseph Vila Argenter de Reus afet en obra buy als 28 de Jane 1762"



206.

Joseph Noguer
Anillo
3/III/1763
Plumilla y con toques de acuarela
Papel verjurado
AHMB. Pasantías. Libro IV. Fol. 115

Sortija con dos piedras, un rubí y un diamante, sobre monturas en forma de lágrimas simétricas y unidas por una corona. Se extiende un labrado muy menudo por la unión con el aro y el propio aro. Se relaciona con el tipo C6 de Cots y Morató, o al tipo E de Gou (ver biblioigrafía). Tipo E.

Doble lazada textil de la que pende la pieza. Cartela sencilla de rocalla y diversos elementos vegetales

Acompaña el siguiente texto:
"Joseph Noguer Argenter de Vilafranca me ha fet en obra als 3 de Mars de 1763"

Bibliografía:
- COTS MORATÓ, Francisco: *El examen de maestría en el arte de plateros de Valencia (1505-1882)*. Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 2004.
- GOU I VERNET, Assumpta: *La joieria i l´orfebreria barcelonines (1600-1850)*. Universidad de Barcelona, Tesis doctoral inédita. Barcelona, 1999.



207.

Joan Elías
Anillo
4/III/1763
Plumilla y con toques de acuarela
Papel verjurado
AHMB. Pasantías. Libro IV. Fol. 116

Sortija con piedra central de color verde, de talla cuadrada. A cada lado aparecen tres gemas menores del mismo color. La unión con el aro está decorada con grandes volutas, el aro es liso. Es una variación del tipo "alas de mariposa", como lo llama Aranda Huete pues las volutas a las que antes nos referíamos son muy exageradas. Tipo G.

Doble lazada textil de la que pende la pieza. Cartela sencilla de rocalla y diversos elementos vegetales

Acompaña el siguiente texto:
"Joan Elías Argenter de Reus me ha fet en obra als 4 de Mars de 1763"



208.

Antón Poch
Anillo
13/V/1763
Plumilla y acuarela
Papel verjurado
AHMB. Pasantías. Libro IV. Fol. 117

Sortija con piedra única tipo solitario. El dibujo representa las facetas del diamante, y parece ser una talla rosa. El engaste se realiza mediante un casquillo gallonado en el revés y una corona de *ces* a medio camino entre la boquilla cerrada y las cinturillas. Al representarlo de perfil y tan cuidadosamente, deja ver un casquillo muy plano (apto para la talla rosa). El aro aparece labrado. Tipo A3.

Doble lazada textil de la que pende la pieza. Cartela colgadura con dos moños.

Acompaña el siguiente texto:
"Antón Poch Argenter de Girona me ha fet en obra als 13 de Matg de 1763 ecsaminat en Barcelona"



209.

Coderch y Mataró
Anillo
3/VI/1763
Plumilla y acuarela
Papel verjurado
AHMB. Pasantías. Libro IV. Fol. 118

Sortija con piedra única tipo solitario. La montura es una corona de *ces* de plata, para realzar la blancura del diamante. El diseño es muy similar al dibujo anterior. Se representa también las facetas del diamante, posiblemente de talla rosa, pues el casquillo es muy plano. La unión del aro, que es liso, con la tabla aparece decorada con elementos curvos de bastante realce. Tipo A3.

Doble lazada textil de la que pende la pieza. Cartela colgadura con dos moños.

Acompaña el siguiente texto:
"(…) Coderch y Mataró Argenter de Girona me ha fet en obra als 3 de Juny de 1763"



210.

Barnadí Sabates y Domenech
Anillo
18/VI/1763
Lápiz
Papel verjurado
AHMB. Pasantías. Libro IV. Fol. 119

Debido la baja calidad del dibujo no podemos determinar si se trata de una sortija tipo solitario con la montura en forma de corona de *ces*, o si se trata de una rosilla. La unión del aro, que es liso, con la tabla aparece decorada con elementos curvos. Tipo A3 ó tipo B1.

Doble lazada textil de la que pende la pieza. Cartela colgadura con dos moños.

Acompaña el siguiente texto:
"Barnadí Sabates y Domenech Argenter de Valls me ha fet en obra als 18 de Juny de 1763"



211.

Pau Figarola y Oller
Anillo
20/X/1763
Acuarela
Papel verjurado
AHMB. Pasantías. Libro IV. Fol. 120

Sortija tipo solitario. Representa las facetas del diamante, en este caso de talla rosa. El engaste se realiza mediante una corona de *ces* a medio camino entre la boquilla cerrada y las cinturillas. Casquillo muy plano. Tiene unas diminutas volutas que tapan la unión del aro con la montura. Tipo A3.

Doble lazada textil de la que pende la pieza. Cartela barroca con grandes y carnosas curvas.

Acompaña el siguiente texto:
"Pau Figarola y Oller Arjenter de Monblanch me ha fet en obra als 20 de 10bre de 1763"



212.

Joseph Bertrán
Anillo
5/X/1764
Lápiz, plumilla y acuarela
Papel verjurado
AHMB. Pasantías. Libro IV. Fol. 122

Modelo similar a otros aparecidos anteriormente. Sortija que podría ser clasificada del tipo solitario, con engaste de plata de corona de *ces*. Presenta la originalidad de añadir en la unión del aro con la montura un bulbo con una chipa de diamante a cada lado. Representa las facetas del diamante de talla rosa y posee un casquillo posiblemente gallonado muy plano. El aro está labrado al completo. Se catalogaría en el tipo C.4 según la ordenación de Cots. Tipo A3.

Doble lazada de la que cuelga anillo. La cartela es una concha de bordes curvos, algunos adquieren la forma de *ce* con roleo y rocalla y otras partes del borde presentan gallones.

Acompaña el siguiente texto:
"Joseph Bertrán me ha fet en obra vuy als 5 de 8bre de 1764"



213.

Antón Pau Bertrán
Anillo
5/X/1764
Lápiz, plumilla y acuarela
Papel verjurado
AHMB. Pasantías. Libro IV. Fol. 123

Sortija de extraño diseño para el momento en que se realizó, pues el chatón tiene forma poligonal (un octógono) y está cubierto de pequeñas gemas. Es un modelo que tuvo gran protagonismo durante la segunda mitad del siglo XVII. Se catalogaría en el *tipo E.2* según la ordenación de Cots (2004). Encontramos aún algunos ejemplares en el tesoro de la Virgen de Gracia de Carmona (Sevilla), estudiados por Sanz (1990). Quizá haya que entender esta pieza como un revival. Tipo I3.

Doble lazada de la que cuelga anillo. La cartela es un sencillo tarjetón de bordes enrollados.

Acompaña el siguiente texto:
"Antón Pau Bertrán me ha fet en obra vuy als 5 de 8bre de 1764"

Bibliografía:
- SANZ SERRANO, M.J. "El tesoro de la Virgen de Gracia". *La Virgen de Gracia de Carmona*. Carmona, 1990
- COTS MORATÓ, Francisco: *El examen de maestría en el arte de plateros de Valencia (1505-1882).* Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 2004.



214.

Manuel Farre
Anillo
8/X/1765
Plumilla y acuarela
Papel verjurado
AHMB. Pasantías. Libro IV. Fol. 124

Sortija tipo solitario con diamante de talla rosa sostenido mediante una corona de *ces* de plata, y casquillo del engaste muy plano. Tiene unas diminutas volutas que tapan la unión del aro con la montura, sin ensanchamiento en los hombros. Tipo A3.

Doble lazada de la que cuelga anillo. La cartela de formas abstractas con curvas vegetalizadas.

Acompaña el siguiente texto:
"Manuel Farre Argente de Tarragona me ha fet en obra als 8 de 8bre de 1765"



215.

Antón Serret
Anillo
19/XI/1765
Plumilla y acuarela
Papel verjurado
AHMB. Pasantías. Libro IV. Fol. 125

Sortija tipo mosca, con una gran esmeralda central engastada en casquillo cerrado, que se presenta flanqueado por cada lado por tríos de gemas menores de color verde. La unión con el aro, que es liso, presenta unos bulbos. Tipo G.

Doble lazada de la que cuelga anillo. La cartela es un tarjetón de bordes enrollados.

Acompaña el siguiente texto:
"Antón Serret Argente de Lleyda meafet en obra als 19 de 9bra de 1765"



216.

Joseph Ballaste
Anillo
28/IV/1766
Plumilla y lápiz
Papel verjurado
AHMB. Pasantías. Libro IV. Fol. 126

Sortija del tipo rosilla hecha de diamantes engastados en plata. La piedra central es de buen tamaño, las circundantes son notablemente menores, hasta alcanzar el número de doce. La unión del aro y el chatón se adorna con dos piedrecillas. Se corresponde con el tipo D.3 de Cots (2004). Tipo B1.

Representación de San José –con la vara de azucenas– acompañado por el Niño Jesús, que camina de su mano. El Niño sostiene en la otra mano la pieza a examen. La cartela es un tarjetón con extremos enrollados.

Acompaña el siguiente texto:
"Joseph Ballaste Argente de la Vila de Reus me ha fet en obra als 28 de Abril de 1766"

Bibliografía:
- COTS MORATÓ, Francisco: *El examen de maestría en el arte de plateros de Valencia (1505-1882)*. Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 2004.



217.

Pere Serra de Senfermin
Anillo
4/VII/1766
Lápiz, plumilla y acuarela
Papel verjurado
AHMB. Pasantías. Libro IV. Fol. 127

Sortija del tipo rosilla. La piedra central es de buen tamaño de talla rosa, las circundantes son notablemente menores, y aproximadamente diez (la perspectiva en que se representa la pieza no permite saberlo con exactitud). El revés está cubierto de gallones. El aro es grueso y bastante decorado con líneas abstractas y volutas en la unión con el chatón. Tipo B1.

Angelote bajo un sol radiante con una cinta en la mano de la que cuelga la sortija. En la otra mano porta un haz de trigo. Por ello suponemos que pueda tener una lectura religiosa y no simplemente decorativa.

En general, contrasta el infantilismo del dibujo decorativo con la destreza y exactitud de la representación de la sortija.

Acompaña el siguiente texto:
"Pere Serra de Senfermin Argenter de la ciudad de Manresa me ha fet en obra vuy die4 de Juliol de 1766"



218.

Joseph Folch
Anillo
26/III/1767
Lápiz, plumilla y acuarela
Papel verjurado
AHMB. Pasantías. Libro IV. Fol. 128

Sortija del tipo rosilla. Rubí en el centro engastado en cinturilla de oro y orla de diamantes posiblemente engastados en plata. La unión del chatón con el aro es bulbosa. Tipo B1 o B2, la perspectiva no permite aseverarlo.

Doble lazada con un cabo vertical del que cuelga la pieza. Cartela en forma de tarjetón de extremos enrollados.

Acompaña el siguiente texto:
"Joseph Folch de la Vila de Cardona me ha fet en obra als 26 de marg de 1767"



219.

Miguel Ramón
Anillo
2/VI/1767
Lápiz, plumilla y acuarela
Papel verjurado
AHMB. Pasantías. Libro IV. Fol. 129

Sortija del tipo rosilla. Esmeralda en el centro y orla de diamantes. Esta orla aparece en un nivel rebajado respecto al realce de la gema central. El aro aparece labrado suavemente. En la unión de este aro con la tabla se encuentra una decoración de una hoja muy plana, muy distinta de algunos ejemplos de formas bulbosas anteriormente vistos. Tipo B1.

Doble lazada con un cabo vertical del que cuelga la pieza. La cartela es un conjunto de curvas vegetalizadas que albergan el texto.

Acompaña el siguiente texto:
"Miguel Ramón de la ciutat de Mataró me ha fet en obra Buydia 2 de Juny de 1767"



220.

Antón Durán
Anillo
12/VI/1767
Lápiz
Papel verjurado
AHMB. Pasantías. Libro IV. Fol. 130

Sortija del tipo rosilla. Gema central mayor y más elevada que las circundantes. La unión del aro con la tabla está decorada con elementos vegetales. El dibujo no está muy definido, es un boceto y no tanto una reproducción exacta del modelo en metal. Tipo B1.

Doble lazada con un cabo vertical del que cuelga la pieza. Cartela en forma de tejo.

Acompaña el siguiente texto:
"Antón Durán de la vila de Figueras me ha fet en obra vuy als 12 de Juny de 1767"



221.

Francisco Torres
Anillo
12/X/1767
Plumilla y acuarela
Papel verjurado
AHMB. Pasantías. Libro IV. Fol. 131

Sortija de tipo solitario con un diamante. No se ve el engaste. Cinturilla sogueada. La unión de aro y tabla se realiza mediante una decoración menuda y con bastante relieve de generosas volutas con tornapuntas. Aro liso. Tipo A1.

Doble lazada con un cabo vertical del que cuelga la pieza. Cartela en forma de pergamino enrollado por los extremos. Resulta especialmente acertada la técnica que emplea para colorear el dibujo en la gema pues de forma habitual se aplica un solo tono de color, el autor mezcla dos colores con un resultado muy artístico.

Acompaña el siguiente texto:
"Francisco Torres de la vila de Berga me ha fet en obra vuy als 12 de Octubre de 1767"



222.

Llorens Maresma
Anillo
26/X/1767
Lápiz, plumilla y acuarela
Papel verjurado
AHMB. Pasantías. Libro IV. Fol. 132

Sortija tipo rosilla con una esmeralda engastada con cinturilla de oro y rodeada por una orla de diamantes. Aro liso. Hombros decorados con volutas en relieve y *ces* cinceladas. Tipo B1.

Doble lazada con un cabo vertical del que cuelga la pieza. Cartela en forma de gran venera asimétrica.

Acompaña el siguiente texto:
"Llorens Maresma Argenter de la siutat de Mataró mea fet en obra bui als 26 de Octubre de 1767"



223.

Joan Antón Carbonell
Anillo
13/IV/1768
Lápiz, plumilla y acuarela
Papel verjurado
AHMB. Pasantías. Libro IV. Fol. 133

Rosilla ovalada con esmeralda central en cinturilla de oro y orla de diamantes facetados, probablemente de talla rosa. En los hombros, dos diamantitos flanqueados por volutas. Aro con decoración a cincel. Tipo B2.

Doble lazada con un cabo vertical del que cuelga la pieza. Cartela en forma de pergamino de extremos enrollados con detalles vegetales.

Acompaña el siguiente texto:
"Joan Antón Carbonell Argenter de Tarragona mea fet en obra bui als 13 de abril de 1768"



224.

Joseph Font
Anillo
7/VI/1768
Lápiz
Papel verjurado
AHMB. Pasantías. Libro IV. Fol. 134

Rosilla de diamantes, orla de diez gemas, todas ellas del mismo tamaño, probablemente de talla rosa. Aro liso. Tipo B1.

Doble lazada con un cabo vertical del que cuelga la pieza. La cartela es una composición de curvas con rocalla.

Acompaña el siguiente texto:
"Joseph Font Argenter de Tarragona mea fet en obra bui als 7 de Giun del ä 1768"



225.

Miguel Arandas
Anillo
8/XI/1768
Plumilla y acuarela
Papel verjurado
AHMB. Pasantías. Libro IV. Fol. 136

Sortija tipo solitario. La gema central es de talla rosa y parece sostenida, como viene repitiéndose en otros modelos, por una corona de *ces*. La unión entre la tabla y el aro no se ensancha ni se adorna. Deja ver la montura por el revés, que es gallonada. Tipo A3.

Se representa al santo cuyo nombre lleva el autor: el arcángel San Miguel venciendo al diablo, quien lleva el anillo en la boca.

Acompaña el siguiente texto:
"Miguel Arandas Argenter de Reus mea fet enobra als 8 de 9bra de 1768"



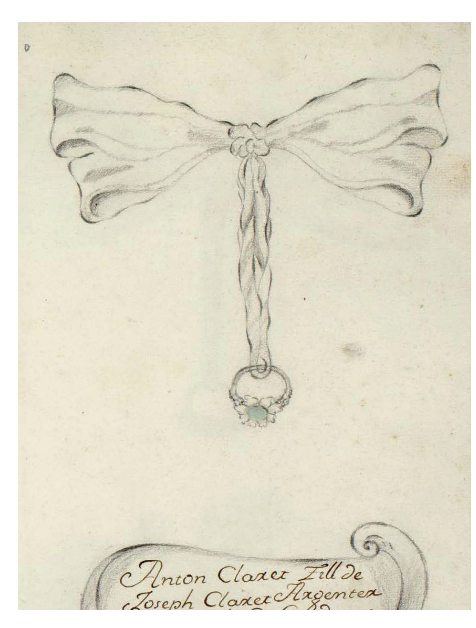
226.

Pere Montells y Prat
Anillo
23/XII/1768
Lápiz
Papel verjurado
AHMB. Pasantías. Libro IV. Fol. 137

Sortija tipo rosilla de ocho gemas en la orla y en el centro piedra de talla cuadrada. La unión entre la tabla y el aro se ensancha y se adorna con unas flores. El estilo del dibujo no pretende ser una reproducción exacta de la pieza sino que tiene un cierto aire naturalista. Tipo B1.

Doble lazada de cinta estampada de flores, con poco sentido del volumen. La sortija cuelga de un cabo vertical, como es lo usual en este tipo de decoración. La cartela luce motivos decorativos de hojas y flores, con una mascarón en la parte superior.

Acompaña el siguiente texto:
”Pere Montells y Prat Argenter de Manresa me a en obra als 23 de 10bre de 1768”



227.

Anton Claret
Anillo
9/I/1769
Lápiz
Papel verjurado
AHMB. Pasantías. Libro IV. Fol. 138

Sortija tipo rosilla con apariencia de flor de ocho gemas en la orla y en el centro piedra de talla de color verde sin representar la talla. La unión entre la tabla y el aro se ensancha y se adorna con unos pétalos irregulares y asimétricos. Se representa la pieza de forma totalmente naturalista, no dibuja las gemas de la orla sino los pétalos de una flor. Tipo B3.

Doble lazada con la sortija que cuelga de un cabo vertical. La cartela es una especie de pergamino enrollado por los bordes.

Acompaña el siguiente texto:
"Anton Claret Fill de Joseph Claret Argenter de la vila de Cardona me a fet en obra vuy als 9 de Janer de 1769"



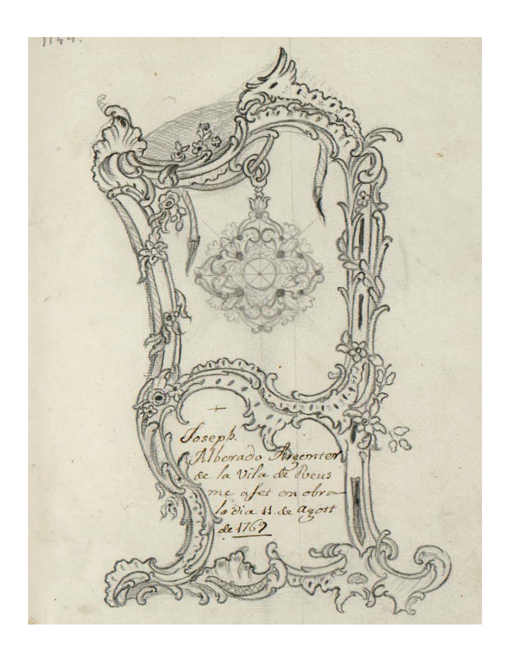
228.

Anton Mora
Anillo
22/II/1769
Lápiz, plumilla y acuarela.
Papel verjurado
AHMB. Pasantías. Libro IV. Fol. 139

Sortija tipo mosca o “alas de mariposa”. La piedra del centro es una esmeralda bastante grande, engastada en un casquillo. Aletas con tres lóbulos con sus respectivos diamantes engastados. Tipo G.

Lazada simple con la sortija que cuelga de un cabo vertical. La cartela está compuesta de *ces* vegetales carnosas y una venera. Se añade una decoración menor de arbolillos y una casa.

Acompaña el siguiente texto:
“Anton Mora Argenter de Igualada me a fet en obra als 22 de Febre de 1769”



229.

Joseph Alberado
Joyel
11/VIII1769
Lápiz y plumilla
Papel verjurado
AHMB. Pasantías. Libro IV. Fol. 142

Joyel simétrico en todos sus ejes: vertical, horizontal y ejes diagonales. Dichos ejes aún son visibles puesto que el autor no los borró una vez finalizado el dibujo. El resultado es un joyel articulado como una cruz griega. Todos los brazos son idénticos y, entre ellos, para darle un aspecto circular, se colocan pares de flores. Los brazos se forman a partir de dos hojas carnosas que nacen de la gema central y componen un arco. De ellas surgen otros dos elementos curvos más delgados que crean otro arco cuya clave es una gema. Este esquema se repite en todos los brazos. La pieza cuelga de un aro y asa con aspecto de flor. En general, parece más una joya de la primera mitad del siglo XVIII que del momento en que se dibujó.

La pieza y el texto se incorporan dentro de lo que parece ser una silla de andas de estilo rococó: asimétrica, con rocalla que se dispara en todos los sentidos y queda salpicada de minúsculas flores.

Acompaña el siguiente texto:
"Joseph Alberado Argenter de la Vila de Reus me afet en obra lo dia 11 de agost de 1769"



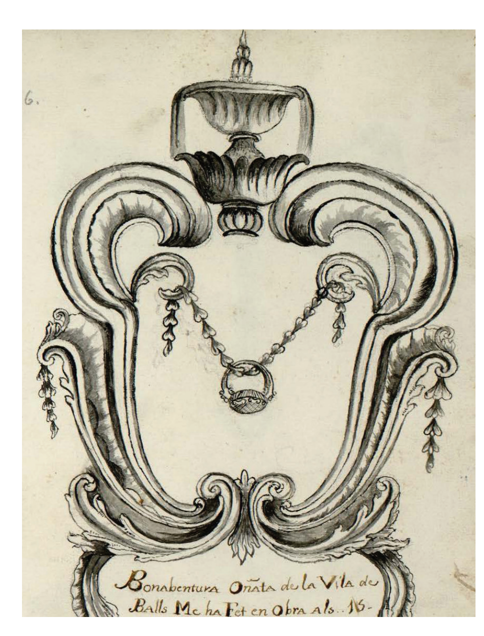
230.

Ioseph Vila
Anillo
4/V/1770
Plumilla y acuarela
Papel verjurado
AHMB. Pasantías. Libro IV. Fol. 143

Anillo tipo solitario con gran diamante muy facetado, posiblemente de talla rosa a juzgar por lo plano que parece el casquillo del engaste. Montura mediante corona de *ces* de plata. Unión de aro y chatón breve, pero bulbosa. Tipo A3.

Doble lazada de la que cuelga en anilla. Cartela simétrica con grandes hojas carnosa con volutas y venera.

Acompaña el siguiente texto:
"Iosegh Vila Argenter de la Bila de Reus me afet en obra als 4 de matg de 1770"



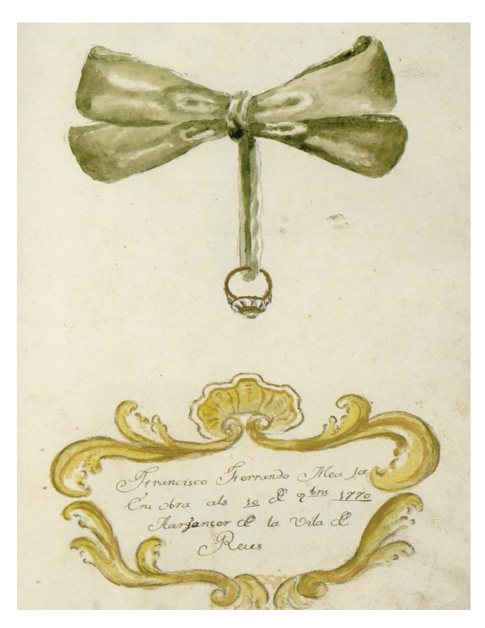
231.

Bonabentura Oñata
Anillo
15/VI/1770
Plumilla y acuarela
Papel verjurado
AHMB. Pasantías. Libro IV. Fol. 144

Anillo tipo solitario con gran gema de talla rosa. Montura mediante corona de *ces* y revés gallonado. Hombros sin ensanchamiento y con pares de pequeñas volutas en relieve. Tipo A3.

La sortija cuelga de una guirnalda que se encuentra en el interior de un marco formado por dos grandes elementos curvos en forma de signos de interrogación, aderezados con rocalla. En la parte superior del dibujo se halla una fuente. Cartela anexa en la parte inferior y formando parte del aparato decorativo.

Acompaña el siguiente texto:
"Bonabentura Oñata de la Vila de Balls me ha fet en obra als 15 de Juny de 1770"



232.

Francisco Ferrando
Anillo
10/XI/1770
Plumilla y acuarela
Papel verjurado
AHMB. Pasantías. Libro IV. Fol. 145

Anillo tipo rosilla con esmeralda en el centro engastada con resalte mediante cinturilla de oro y orla de diamantes. El dibujo está muy torpemente realizado, con poco detalle. Los hombros parecen dos bandas ahuecadas. Tipo B1.

Lazada doble con la sortija que cuelga de un cabo vertical. Cartela de hojas carnosas y curvas, coronada por una concha.

Acompaña el siguiente texto:
"Francisco Ferrando mea fet en obra als 10 de 9bra 1770, argenter de la Vila de Reus"



233.

Bartrán Rato y Robert
Anillo
22/II/1771
Plumilla y acuarela
Papel verjurado
AHMB. Pasantías. Libro IV. Fol. 146

Anillo tipo solitario. Representa la piedra, quizá un diamante, sin tallar, como si fuera de cabujón, aunque con probabilidad se deba al hecho de que no siempre definían los dibujos al detalle. Se dibuja de forma muy sutil una corona de volutas en el engaste de la piedra. Hombros masivos en plata y aro que se va estrechando hacia el centro, en oro visto, también muy masivo. Boceto. Tipo A3.

Doble lazada corta con cinta festoneada. El dibujo parece más lucido u cuidado en la ornamentación que acompaña a la pieza que a esta misma. La cartela es una mesa en perspectiva caballera.

Acompaña el siguiente texto:
"Bartrán Rato y Robert de Vilanoba me ha fet en obra buy dia 22 de febre de 1771"



234.

Antón Artigous
Anillo
9/III/1772
Lápiz
Papel verjurado
AHMB. Pasantías. Libro IV. Fol. 147

Anillo tipo rosilla. La gema del centro es cuadrada y de color impreciso (entre verdoso y amarillento) y las diez de alrededor de talla circular, probablemente rosa. La unión con el aro está decorada con volutas y *ces* cinceladas, con elementos abstractos. Boceto de discreta factura. Tipo B1.

Doble lazada con sortija que cuelga. Cartela similar al tarjetón de extremos enrollados, pero con mayor protagonismo de la ornamentación vegetal carnosa.

Acompaña el siguiente texto:
"Antón Artigous Argenter de la ciutat de Cervera me ha fet en obra lo dia 9 de Marz del año 1772"



235.

Pera Serrabardina
Anillo
24/IV/1772
Lápiz, plumilla y acuarela.
Papel verjurado
AHMB. Pasantías. Libro IV. Fol. 148

Anillo tipo rosilla de doble orla. La gema central es de talla rosa sostenida por la corona de *ces* (como si fuera un solitario) plateadas para realzar la blancura de los diamantes. La originalidad radica en que se unen dos orlas escalonadas de gemas para dar relieve a la piedra del centro. Las numerosas piedras de las orlas parecen puntas de diamantes. Hombros huecos con pares de volutas. Aro de oro liso. Tipo B4.

Doble lazada con sortija que cuelga. La cartela es un paño con dos nudos en la parte superior.

Acompaña el siguiente texto:
"Pera Serrabardina Argenter de la vila de Calaf me ha fet en obra lo dia 24 de Abril de 1772"



236.

Joseph Props y Gelabert
Anillo
4/I/1773
Lápiz, plumilla y acuarela.
Papel verjurado
AHMB. Pasantías. Libro IV. Fol. 149

Anillo tipo rosilla de doble orla de diamantes. La perspectiva del chatón ofrece poca información del tipo de montura, el número exacto o la talla de las gemas. Tipo B 4.

Sortija en el interior de un marco, con forma de 8, a partir de largas curvas con volutas. El mismo estilo decorativo se extiende hacia la cartela.

Acompaña el siguiente texto:
"Joseph Props y Gelabert Argenter de Reus me ha fet en obra als 4 de Janer 1773"



237.

Ramón Farre y Trías
Anillo
21/I/1773
Lápiz, plumilla y acuarela.
Papel verjurado
AHMB. Pasantías. Libro IV. Fol. 150

Anillo tipo rosilla con una gran esmeralda en el centro, con cinturilla de oro, y orla sencilla de diamantes de talla cuadrada. Casquillo gallonado. Hombros masivos con elementos bulbosos. Aro grueso. Tipo B1.

Lazada doble con anillo colgando de un cabo vertical. Colgadura textil con dos nudos a modo de cartela.

Acompaña el siguiente texto:
"Ramón Farre y Trías me ha fet en obra als 21 de Jane 1773"



238.

Joseph Ginabreda Joua
Anillo
21/I/1773
Plumilla y acuarela.
Papel verjurado
AHMB. Pasantías. Libro IV. Fol. 151

Anillo tipo rosilla de aspecto algo ovalado y de diamantes con orla sencilla de numerosas gemas en torno a una piedra central de gran tamaño y talla rosa. Hombros con parejas de volutas con tornapuntas en relieve. Aro grueso y liso. Tipo B2

Lazada simple con anillo colgando de un cabo vertical. Colgadura textil con dos nudos a modo de cartela.

Acompaña el siguiente texto:
"Joseph Ginabreda Joua argenter en 10 any1773"
[Al margen:] *"me ha fet en obra en lo any presen"*



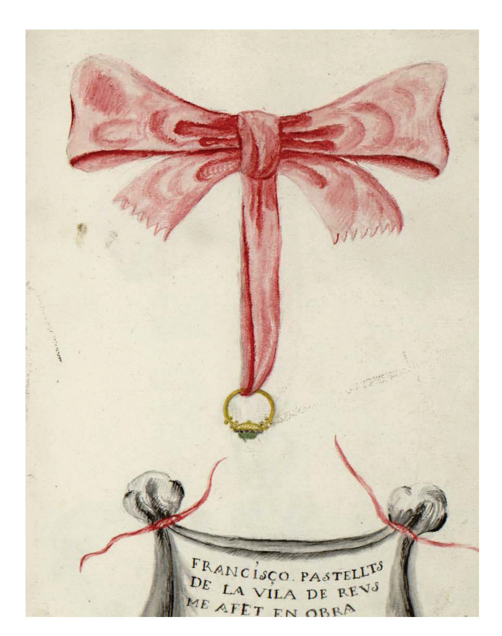
239.

Domingo Busquets y Ducet
Anillo
29/III/1773
Lápiz
Papel verjurado
AHMB. Pasantías. Libro IV. Fol. 152

Anillo tipo rosilla ovalada con orla sencilla de gemas en torno a una piedra central de gran tamaño y talla rosa, de extraña representación. Las gemas de la orla también está dibujadas de forma confusa al no estar individualizadas, sino que es un sinfín de facetas sin orden. Tampoco se aprecia bien qué aparece en la unión con el aro. Tipo B2.

Representación de la Asunción de la Virgen María, mientras un ángel la corona con la sortija. Dibujo inspirado en la pintura religiosa. El texto de autoría se encuentra en una filacteria

Acompaña el siguiente texto:
"Domingo Busquets y Ducet de Tarragona me ha fet en obra als 29 de Mars de 1773"



240.

Francisco Pastellts
Anillo
19/IX/1774
Lápiz, plumilla y acuarela.
Papel verjurado
AHMB. Pasantías. Libro IV. Fol. 153

Anillo tipo solitario con una esmeralda montada en casquillo gallonado. Hombros con diminutas y finas parejas de ces. Tipo A1.

Lazada simple con cabos. Colgadura textil con dos nudos que sirve de cartela.

Acompaña el siguiente texto:
"Francisco Pastellts de la vila de Reus me afet en obra als 19 de 7bre de 1774"



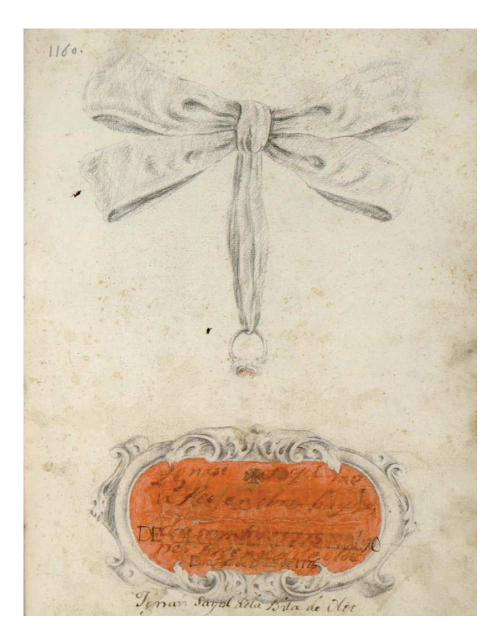
241.

Antón Basil
Anillo
29/XI/1774
Plumilla y acuarela.
Papel verjurado
AHMB. Pasantías. Libro IV. Fol. 154

Anillo tipo rosilla de doble orla de gemas. La piedra central está en un plano más avanzado que las orlas, que se elevan escalonadamente. Generosas parejas de *ces* unen el chatón con el aro. Aro cincelado con decoración abstracta. Tipo B4.

Lazada doble de la que pende la sortija. Cartela con largas curvas que rematan en volutas vegetales carnosas que parte de una venera.

Acompaña el siguiente texto:
"Antón Basil de la vila de Olot me afet en obra bui dia 29 de 9bre 1774"



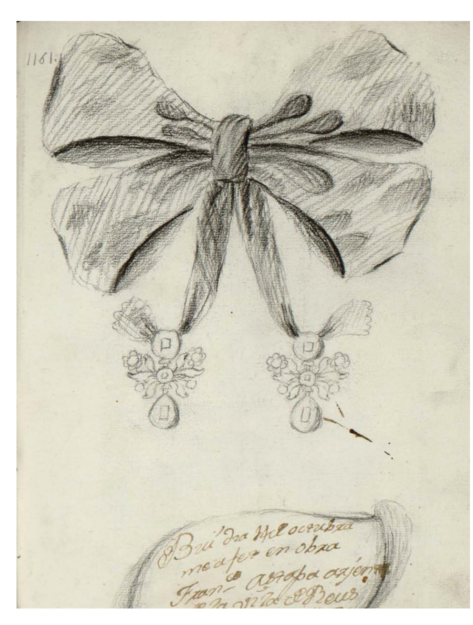
242.

Ignasi Sayol
Anillo
¿/XII/1775
Lápiz, plumilla y acuarela roja.
Papel verjurado
AHMB. Pasantías. Libro IV. Fol. 158

Sortija tipo rosilla con un rubí central de talla circular elevado sobre el plano de la orla de diamantes que lo circunda. El chatón se une al aro, que es liso, mediante pequeñas hombros huecos con volutas. Aro liso y delgado. Tipo B1.

Doble lazada que la que cuelga la sortija. La cartela recuerda a las que se aplicaba a arquitectura: un óvalo rodeado de fuertes volutas.

Acompaña el siguiente texto:
"Ignasi Sayol me a fet en obra buy die (¿) de decembre de 1775" [la tinta de la grafía está muy emborronada por exceso de humedad en el momento de pintar con acuarela y por esta razón añade debajo de la cartela:] *"Ignasi Sayol de la Bila de Olot"*



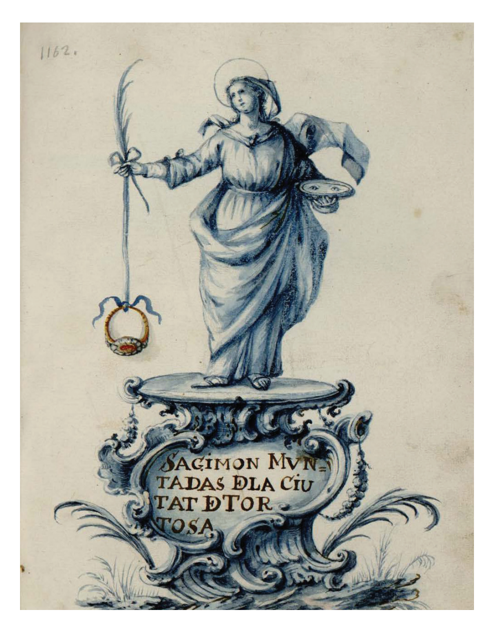
243.

Francisco Aszapa
Pendientes
14/X/1776
Lápiz
Papel verjurado
AHMB. Pasantías. Libro IV. Fol. 159

Pendientes tipo pendeloque. El broquelillo es redondo, con gemas cuadradas, probablemente esmeraldas montadas en boquillas cerradas. El cuerpo intermedio lo forman unas ramas con hojas. De un círculo con piedra cuadra surgen dos ramas con hojas alargadas y flores –aún habiendo desaparecido el lazo se mantiene la forma ascendente–. Lágrima colgante con piedra de talla rectangular.

Doble lazada con dos cabos de los que cuelgan los pendientes. La cartela es un tarjetón de bordes plegados.

Acompaña el siguiente texto:
"Buy die 14 de octubre me a fet en obra Francisco Aszapa arjenter de de la vila de Reus en el any de 1776"



244.

Sagimon Muntadas
Anillo
9/I/1777
Plumilla
Papel verjurado
AHMB. Pasantías. Libro IV. Fol. 160

Sortija tipo rosilla con rubí en el centro de talla circular rodeada de diamantes. Hombros huecos, abiertos en dos bandas hacia el chatón, parece que lleva un par de chispas engastadas pero el dibujo es un tanto equívoco. Tipo B1.

Santa Eulalia, con la bandeja con los ojos y mártir con su correspondiente palma martirial, sostiene en una mano la sortija. La peana sobre la que se sitúa es una composición abstracta formada por rocalla.

Acompaña el siguiente texto:
"Dagimon Multadas (Sagimon Muntadas) *de la ciutat de Tor me a fet en obra als 9 de Janer de 1777"*



245.

Salvador Xofre Aulet
Anillo
13/II/1777
Lápiz
Papel verjurado
AHMB. Pasantías. Libro IV. Fol. 161

Sortija tipo rosilla de diamantes, ocho de ellos en la orla. Aro liso, no tiene ensanchamiento en los hombros pero la unión del brazo y la tabla presenta decoración relivaria de volutas diminutas. Tipo B1.

Lazo simple con sus cabos, de este pende la sortija. El texto se adorna por arriba con hojas alargadas.

Acompaña el siguiente texto:
"Salvador Xofre Aulet argenter de Reus me afet en obre buy lo die 13 de Febrero de lo any 1777"



246.

Joseph Colome
Anillo
31/V/1777
Lápiz
Papel verjurado
AHMB. Pasantías. Libro IV. Fol. 163

Sortija tipo rosilla de orla sencilla. Se representa de perfil, dejando ver la mayor elevación de la gema central respecto a la orla, que debía tener diez piedras. Aro delgado separado por bandas de los hombros que parece huecos y con dos bandas en forma de volutas. Tipo B1.

Lazo doble con sus cabos, con la pieza colgando. La cartela es un tarjetón sin decoración añadida.

Acompaña el siguiente texto:
"Jph Colome argenter de la siutat de Tarragona meafet en obra als 31 de Maig de 1777"



247.

Felipo Lago y Raventós
Anillo
11/II/1779
Lápiz, plumilla y acuarela
Papel verjurado
AHMB. Pasantías. Libro IV. Fol. 165

Sortija con rosilla ovalada. Presenta una gema ovalada en el centro de tono verdoso, rodeada de diamantes. Si bien por su representación más bien artística parecen perlas. Parece que los hombros presentaran relieves y estuvieran plateados, ellos nos induce a pensar que se platearía para potenciar el color blanco de los diamantes de la orla. Tipo B2.

León coronado rampante, sobre una cartela de curvas y volutas de rotundidad casi arquitectónica. Detalles vegetales alrededor de la figura principal.

Acompaña el siguiente texto:
"Me ha fet en obra buy als 11 de febrer de 1779 Felipo Lago y Raventós Argenter de Vilafranca del Panadés"



248.

Gaetano Llorens
Anillo
12/IV/1779
Plumilla y acuarela
Papel verjurado
AHMB. Pasantías. Libro IV. Fol. 166

Sortija de tres gemas en línea que parece un cintillo. La del centro es de talla ovalada y las dos laterales circulares. La manera rápida de representar la sortija (tres bolitas, sin montura, y un grueso aro) contrasta con el cuidado que se puso en el resto del dibujo. Tipo D1.

Tondo vegetal que alberga la joya con rocalla, lazadas y un *putti*.

Acompaña el siguiente texto:
"Me ha fet en obra bui als 12 de abril de 1779 Gaetano Llorens Argenter de Bila Franca del Panadés"



249.

Joseph Forns
Anillo
28/V/1779
Plumilla y acuarela
Papel verjurado
AHMB. Pasantías. Libro IV. Fol. 167

Sortija con flor en el chatón, pero el diseño de los pétalos –en punta– hace que posea el aspecto de una estrella. No es fácil asimilarla a un tipo concreto. Tipo B3 ó I3 (¿).

Lazada doble rígida, de la que pende la sortija.

Acompaña el siguiente texto:
"Me ha fet en obra bui als 28 de Marx de 1779 Joseph Forns Argenter abitan en Vilanova y Jeltru"



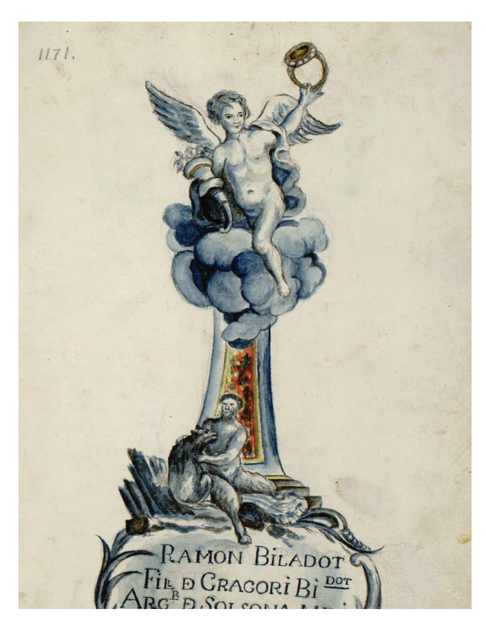
250.

Antón Vinyas
Anillo
20/VI/1779
Lápiz
Papel verjurado
AHMB. Pasantías. Libro IV. Fol. 168

Sortija tipo rosilla, con piedra central mayor que las circundantes, que son ocho. Parece una flor, pero al ser un dibujo apenas abocetado no es fácil la asignación tipológica. Tipo B1 ó B3 (¿).

Especie de lazada cuádruple rígida, de la que pende la sortija. Cartelita adornada de *ces* y flores a las lados.

Acompaña el siguiente texto:
"Me ha fet vui als 20 de Juliol de 1779 en obra Antón Vinyas Argenter per Figueras"



251.

Ramón Biladot
Anillo
5/X/1779
Plumilla y acuarela.
Papel verjurado
AHMB. Pasantías. Libro IV. Fol. 169

Sortija tipo rosilla ovalada, con piedra central mucho mayor que las circundantes, que son ocho. Se empieza a apreciar un cambio evolutivo al alargarse el chatón. Hombros con puntas de diamantes engastadas. Tipo B2.

Pedestal sobre el que se encuentra un *putti* que sostiene el anillo y una cuerna de la abundancia. Al pie se encuentra otra figura masculina alegórica. La cartela es un tono vegetal muy sencillo.

Acompaña el siguiente texto:
"Ramón Biladot fill de Gragori Biladot Argenter de Solsona me ha fe en obra dia 5 Octubre 1779"



252.

Juan Reus
Anillo
15/I/1780
Plumilla y acuarela.
Papel verjurado
AHMB. Pasantías. Libro IV. Fol. 170

Sortija tipo rosilla ovalada, con piedra central de talla rectangular y coloreada en amarillo verdoso. Rodeado de diez diamantes. Hombros adornados con hojuelas que no se unen al chatón por los lados sino que el aro parece en se une por detrás y se le añaden estas hojillas para suavizar la transición. Parece un modelo de transición entre el B2 y el H1.

Lazada simple de la que cuelga la sortija. La cartela tiene forma de peana, sobre la que descansa un *agnus Dei*.

Acompaña el siguiente texto:
"Juan Reus Argenter de Balaguer 1780. [Sigue aparte:] *me a fe en obra bui dia 15 de Jener de 1780"*



253.

Pau Sunyol
Anillo
9/V/1780
Plumilla y acuarela.
Papel verjurado
AHMB. Pasantías. Libro IV. Fol. 171

Sortija tipo rosilla ovalada, con piedra central de talla ovalada, de color rojo o rosa. Rodeado de diez diamantes. Revés en forma de casquillo. Aro extremadamente fino con hombros con relieves en forma de parejas de volutas. Tipo B2.

Ave similar a una garza, posada sobre la cartela, sostiene en el pico la sortija. La cartela es muy artística y refinada, con roleos y vegetación.

Acompaña el siguiente texto:
"Pau Sunyol Argenter de Tortosa me a fe en obra vuy día 9 de Mayg de 1780"



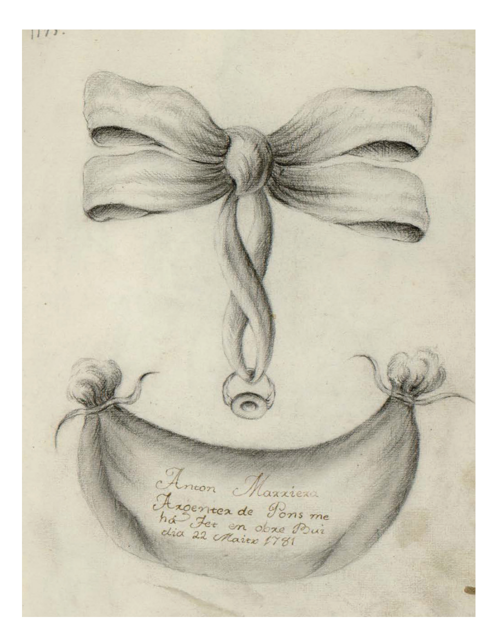
254.

Antón Baulo
Anillo
19/XII/1780
Plumilla
Papel verjurado
AHMB. Pasantías. Libro IV. Fol. 172

Sortija de tipo cintillo, con tres gemas en el frente. Está dibujada de perfil y parece que las monturas son de boquilla cerrada. El aro se ve un poco grueso. Tipo D1.

La joya está enmarcada en una especie de cornucopia rococó, con forma de riñón. Es una amalgama de rocalla, palmetas, rosas y cintas. Gran calidad en la ejecución.

Acompaña el siguiente texto:
"Antón Baulo Argenter de la Vila de Figueras me ha fet en obra buy día 19 de Decembre 1780"



255.

Antón Marrier
Anillo
22/III/1781
Lápiz
Papel verjurado
AHMB. Pasantías. Libro IV. Fol. 173

Sortija con piedra oval en el centro y orla plana alrededor. No es fácil conocer a través del dibujo si representa la joya real o si el autor lo concibe como un boceto y por ello no se detiene a evidenciar las gemas. Tipo B2 (¿).

Doble lazada de la que pende la sortija. Cartela en forma de colgadura textil.

Acompaña el siguiente texto:
"Antón Marrier Argenter de Pons me ha fet en obre bui día 22 de Maitx 1781"



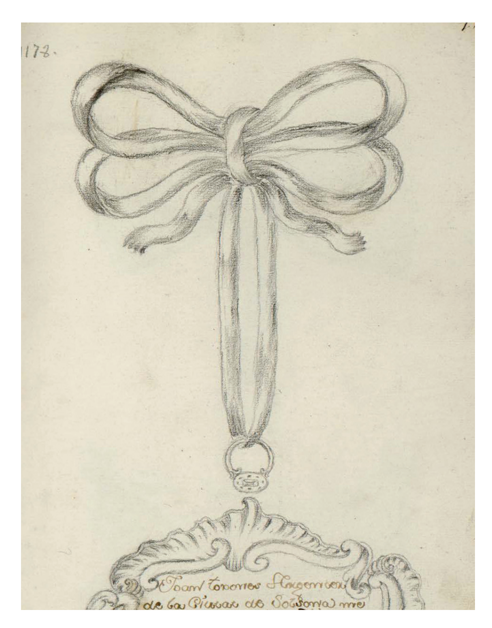
256.

Lluciá Mas y Mir
Anillo
8/X/1782
Lápiz
Papel verjurado
AHMB. Pasantías. Libro IV. Fol. 175

Sortija del tipo rosilla, representado como una flor bastante naturalista, sin mostrar gemas ni monturas. Tipo B3.

Lazo simple de aspecto blando, con puntas elevadas, del que cuelga la joya.

Acompaña el siguiente texto:
"Lluciá Mas y Mir Argenter de Tortossa me a fet en obra bui día 8 de 8r [Octubre] de 1782"



257.

Joan Toxorres
Anillo
16/V/1782
Lápiz
Papel verjurado
AHMB. Pasantías. Libro IV. Fol. 176

Sortija del tipo rosilla, con gema en el centro rectangular. La orla parece plana, pero el aspirante dibujó unos puntitos, quizá representando las piedras de alrededor. Tipo B2 (¿).

Doble lazada, como una cinta delgada, de la que pende la joya. Cartela de forma más o menos oval realizada con curvas y rocalla.

Acompaña el siguiente texto:
"Joan Toxorres Argenter de la Ciutat de Solsona me ha fet en obre bui día 16 de Maix 1782"



258.

Salvador Capellas
Anillo
21/XI/1782
Lápiz y plumilla
Papel verjurado
AHMB. Pasantías. Libro IV. Fol. 177

Sortija del tipo flor, la gema central es considerablemente mayor que las de alrededor No se representan engastes ni piedras sino una flor idealizada. La unión con el aro se hace de forma muy decorativa, con formas orgánicas y abstractas. Tipo B3.

Doble lazada, de puntas ascendentes. Cartela con apariencia de colgadura textil.

Acompaña el siguiente texto:
"Salvador Capellas Argenter de la Ciutat de Cervera me ha fet en obra vuy día 21 de Noviembre de 1782"



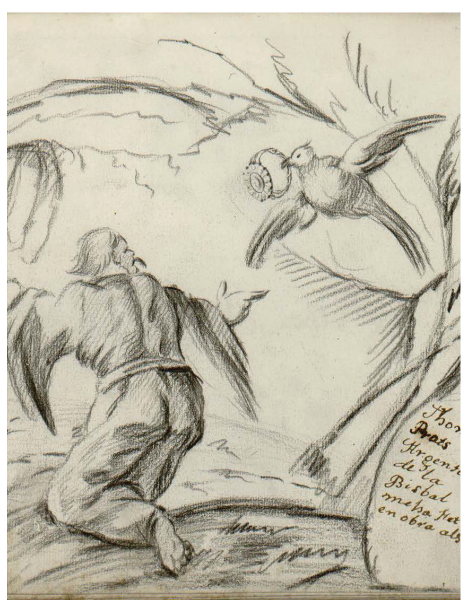
259.

Mariano Terricabres
Anillo
13/XII/1782
Plumilla y acuarela
Papel verjurado
AHMB. Pasantías. Libro IV. Fol. 178

Sortija del tipo rosilla, pero con el chatón ovalado. Aparecen líneas radiales separando las gemas de la orla. Todas las piedras son del mismo color. La unión del aro se resuelve mediante dos curvas hacia afuera. Tipo B2.

Doble lazada, de puntas ascendentes, que anuda a una cabra en alusión al apellido del platero. El animal sostiene en la boca la sortija. Cartela con forma de colgadura textil.

Acompaña el siguiente texto:
"Mariano Terricabres Argenter de la Vila de Bisbal me ha fet en obra als 13 de Desembre del Any 1782"



260.

Thomás Prats
Anillo
1783
Lápiz
Papel verjurado
AHMB. Pasantías. Libro IV. Fol. 179

Sortija del tipo rosilla de chatón ovalado. Aparecen líneas radiales separando las gemas de la orla. La piedra central es ovalada. Tipo B2.

Dibujo a carboncillo a toda página apaisada. Trazos largos y rápidos. Representa una figura masculina arrodillada y de espaldas, con la cabeza girada hacia la derecha, de donde parece venir un ave de larga cola que porta una sortija en el pico. Dibujo muy original, quizá sea una representación de Santo Tomás aunque no aparece el clásico nimbo.

El texto que acompaña al dibujo se encuentra en un pergamino pero no se terminó de escribir la fecha exacta del examen.

Acompaña el siguiente texto:
"Thomás Prats Argenter de la Bisbal me ha fet en obra als" [sic]



261.

Francisco Camó
Anillo
16/VIII/1783
Plumilla
Papel verjurado
AHMB. Pasantías. Libro IV. Fol. 180

Sortija del tipo rosilla de chatón ovalado. Aparecen líneas radiales separando las gemas de la orla y puntitos en los bordes del chatón, quizá representando el nuevo tipo de montura con uñas. La piedra central es ovalada. Similar a otras vistas anteriormente y algunas que aparecen en Valencia como la de Rafael Ricart (1772). Tipo B2, pero se comienza a ver una evolución del chatón que se va alargando y dará lugar a la sortija lanzadera.

Doble lazada con cabos, de la que pende la sortija. Demuestra un gran dominio de los claroscuros en esta técnica de la plumilla. Cartela a manera de pergamino desenrollado.

Acompaña el siguiente texto:
"Francisco Camó Arjenter de Tortosa me afet en obra als 16 de Agost de 1783"

Bibliografía:
- COTS MORATÓ, Francisco: *El examen de maestría en el arte de plateros de Valencia (1505-1882).* Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 2004, Catálogo nº 390.



262.

Pau Bonifaz
Anillo
6/XII/1783
Lápiz y plumilla
Papel verjurado
AHMB. Pasantías. Libro IV. Fol. 181

Sortija del tipo rosilla de chatón ovalado. La piedra central es ovalada con líneas radiales separando las gemas de la orla y puntitos en los bordes del chatón. Unión con el aro se ensancha y llena de suaves relieves. Reproduce el modelo del examen anterior, el de Francisco Camó. Tipo B2.

Doble lazada con cabos, de la que pende la sortija. Representación naturalista de la lazada. Texto en un simple recuadro.

Acompaña el siguiente texto:
"Pau Bonifaz Argenter de Valls me afet en obra als 6 de Desembre de 1783"



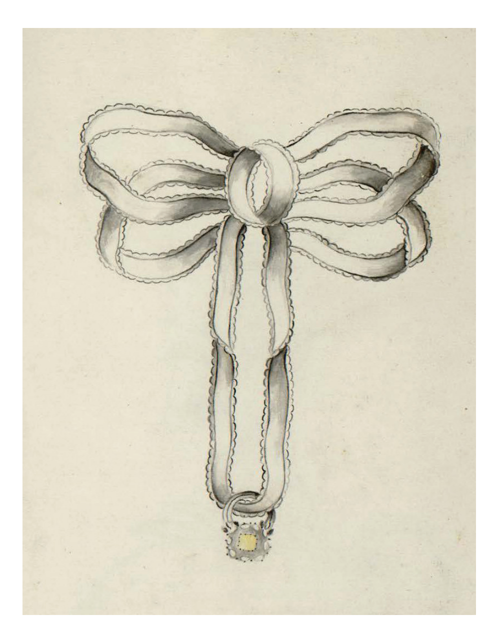
263.

Antón Bilarrubia
Anillo
28/II/1784
Lápiz
Papel verjurado
AHMB. Pasantías. Libro IV. Fol. 182

Sortija “de alas de mariposa”: en el centro un óvalo exageradamente desarrollado, con una piedra en boquilla rodeada por cuatro pares de *ces* enfrentadas. A ambos lados tres gemas, como un festón. Tipo G.

El dibujo representa un funámbulo. Se trata de una obra a lápiz, original pero de mediocre factura. La joya cuelga de una cartela en la parte superior de la hoja.

Acompaña el siguiente texto:
“Antón Bilarrubia Argenter de Manresa me a fet en obra en 28 de Febre de 1784”



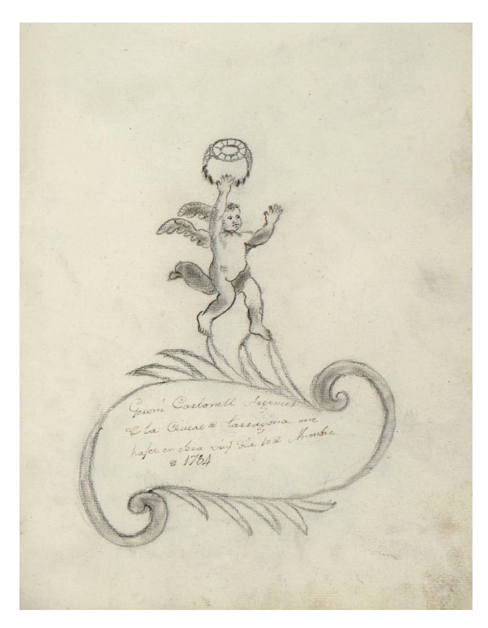
264.

Pau Giralt y Fuster
Anillo
15/VI/1784
Plumilla
Papel verjurado
AHMB. Pasantías. Libro IV. Fol. 183

Sortija con un solitario pero que guarda similitudes con las *giardinetti*. En torno a una piedra cuadrada de tono amarillento hay una guirnaldilla de flores y hojas. El efecto es de un chatón cuadrado. Es muy original, respecto a las sortijas que han aparecido hasta ahora. Tipo A2.

Doble lazada festoneada, con la sortija pendiente.

Acompaña el siguiente texto:
"Pau Giralt y Fuster me ha fet en obra als 15 de Juliol de 1784 Tarragona"



265.

Geroni Carbonell
Anillo
10/XI/1784
Lápiz
Papel verjurado
AHMB. Pasantías. Libro IV. Fol. 184

Sortija con chatón ovalado. Gema central oval y orla de gemas que se representan sólo con líneas radiales. Ensanchamiento en la unión con el aro. Tipo B2.

Angelillo sostiene, con un brazo en alto, la sortija. Dibujo, en general, mediocre, especialmente el de la joya. Texto enmarcado por dos curvas y medias palmas.

Acompaña el siguiente texto:
"Geroni Carbonell Argenter de la ciutat de tarragona me ha fet en obra buy dia 10 de noviembre de 1784"



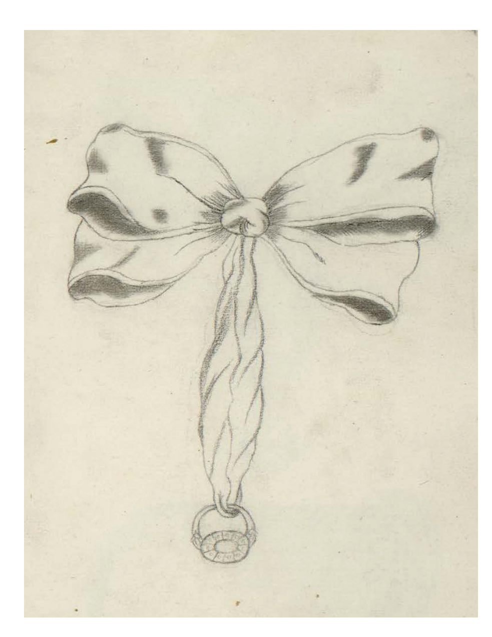
266.

Manuel Estivill
Guardapelo
21/IV/1785
Lápiz y plumilla
Papel verjurado
AHMB. Pasantías. Libro IV. Fol. 185

Guardapelo ovalado con borde festoneado. Representa la bisagra y la pestaña de cierre, además de su asa. Pero el frente es liso, quizá para grabar alguna inicial.

Lazada con cabos de la que cuelga la pieza. La cartela es una colgadura de tela mediante dos moños.

Acompaña el siguiente texto:
"Manuel Estivill Argenter de Tarragona me a fet en obra lo dia 21 de abril de 1785"



267.

Manel Marty
Anillo
22/V/1786
Lápiz
Papel verjurado
AHMB. Pasantías. Libro IV. Fol. 186

Sortija de chatón oval con piedra de la misma forma y orla de gemas. Estas últimas son separaciones mediante líneas radiales. Breve adorno floral en los hombros. Dibujo esquemático y descuidado. Tipo B2.

Lazada con cabos de la que cuelga la pieza. Dibujo esquemático. Cartela sencilla.

Acompaña el siguiente texto:
"Manel Marty Argenter de la vila de Figueras me a fet en ovra a 22 de Maix. del año 1786"



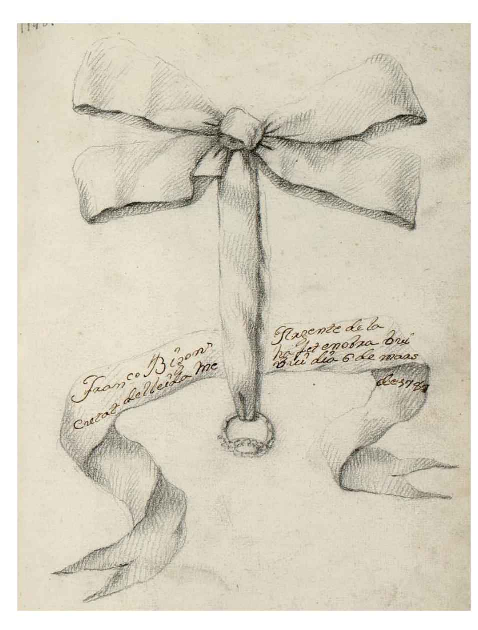
268.

Visens Vilarosau
Anillo
6/IX/1786
Lápiz
Papel verjurado
AHMB. Pasantías. Libro IV. Fol. 187

Sortija de chatón oval con piedra de la misma forma y orla de gemas. Estas últimas son separaciones mediante líneas radiales. Dibujo esquemático y descuidado. Tipo B2.

Lazada con cabos de la que cuelga la pieza. Cartela es una evolución resumida del pergamino enrollado.

Acompaña el siguiente texto:
"Visens Vilarosau Argenter de la ciutat de Mansera mea fet en obra a 6 de 7bre. del año 1786"



269.

Francisco Bigans
Anillo
6/III/1787
Lápiz
Papel verjurado
AHMB. Pasantías. Libro IV. Fol. 188

Sortija de chatón oval con piedra de la misma forma y orla de gemas de talla circular, montadas de manera que le da un aspecto de festón o de pétalos de una flor. Aro sogueado. Dibujo de buena calidad. Tipo B2.

Lazada con cabos de la que cuelga la pieza. Cartela es una cinta sobre la que aparece escrito el texto de autoría.

Acompaña el siguiente texto:
"Francisco Bigans Argenter de la ciutat de Lleida me ha fet en obra bui dia 6 de mars de 1787"



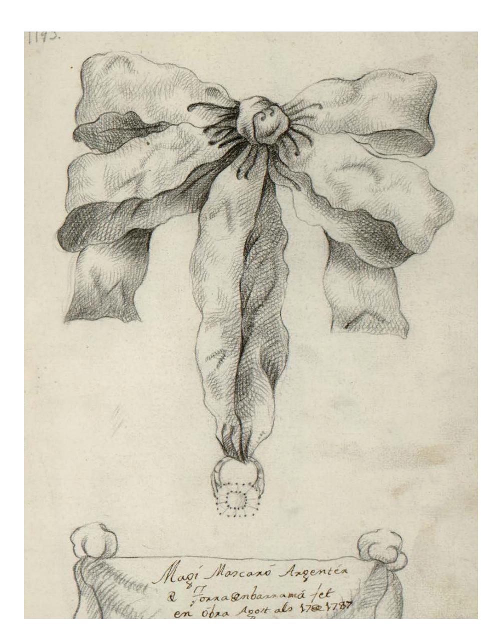
270.

Ramón Pianet y Hogera
Anillo
7/IV/1787
Lápiz y plumilla
Papel verjurado
AHMB. Pasantías. Libro IV. Fol. 189

Sortija del tipo rosilla. Con gema central cuadrada rodeada de orla de ocho piedras menudas engastadas en boquillas cerradas, por lo que deja mucha mucho metal a la vista. Tipo B1.

Pequeña lazada doble. Con la sortija pendiente. Cartela es un conjunto abstracto de curvas.

Acompaña el siguiente texto:
"Ramón Pianet y Hogera Argenter de Tarragona me ha fet en obra bui 7de Abril de 1787"



271.

Magí Mascaró
Anillo
1787
Lápiz y sombreado.
Papel verjurado
AHMB. Pasantías. Libro IV. Fol. 191

Sortija del tipo rosilla. El chatón es circular, con una gran piedra preciosa en el centro rodeada de una orla de gemas que parecen en el dibujo trapezoidales. Se representa el frente de la montura de uñas como puntos. Tipo B1.

Lazada doble con cabos con la pieza colgando. Cartela es una colgadura textil como moños.

Acompaña el siguiente texto:
"Magí Mascaró Argenter de Torradembarra me a fet en obra als 17 de 1787" [sic]



272.

Joan Molet
Anillo
19/XI/1787
Lápiz
Papel verjurado
AHMB. Pasantías. Libro IV. Fol. 192

Sortija con chatón ovalado. En centro lleva una piedra preciosa ovalada y alrededor un disco en el que se insertan puntas de diamantes en disposición estrellada. La unión con el aro se hace mediante elementos vegetales abstractos. Tipo B1.

Tallos con dos rosas atados con una cinta de la que pende el anillo. La cartela es una composición de curvas con volutas vegetales carnosas.

Acompaña el siguiente texto:
"Joan Molet Argenter de la Vila de Valls me a fet en obra als 19 de 9bre del any 1787"



273.

Agustí Díes
Anillo
13/X/1788
Plumilla, tinta parda y aguada.
Papel verjurado
AHMB. Pasantías. Libro IV. Fol. 194

Sortija tipo rosilla. No representa las piedras sino volúmenes redondeados. Hombros con algún tipo de decoración en relieve que el dibujo no define bien. Tipo B1.

Doble lazada angulosa con cabos de la que pende la pieza. Cartela parece un marco de espejo o de cuadro ovalado, cubierto de pequeñas sigmas. Interrumpido en los extremos por ovas y guirnaldas.

Acompaña el siguiente texto:
"Agustí Díes de la Vila de Torredembara me a fet en ovre dia 13 de Obre [octubre] de 1788"



274.

Francisco Valls
Anillo
24/I/1789
Lápiz
Papel verjurado
AHMB. Pasantías. Libro IV. Fol. 195

Sortija tipo rosilla. Gema cuadrada de color en el centro rodeada de orla de gemas de otro color. Esbozo a lápiz. Tipo B1.

Doble lazada con cabos de la que pende la pieza. Cartela suma de cuatro *ces*.

Acompaña el siguiente texto:
"Francisco Valls de la Manresa me a fet en hobra vuy dia 24 de jane de 1789"



275.

Ramón Sebates
Anillo
24/II/1789
Lápiz
Papel verjurado
AHMB. Pasantías. Libro IV. Fol. 196

Sortija tipo rosilla. Rubí en el centro rodeado de orla de diamantes. El modo de dibujarlo es muy poco técnico y los diamantes de la orla se representan como esferillas sombreadas. Hombros decorados. Tipo B1.

Doble lazada muy artística, con cabos de la que pende la pieza. Cartela también creativa de curvas vegetales muy cuidada.

Acompaña el siguiente texto:
"Ramón Sebates Argenter de la Valls me a fet en obra die 9 de fabre de 1789"



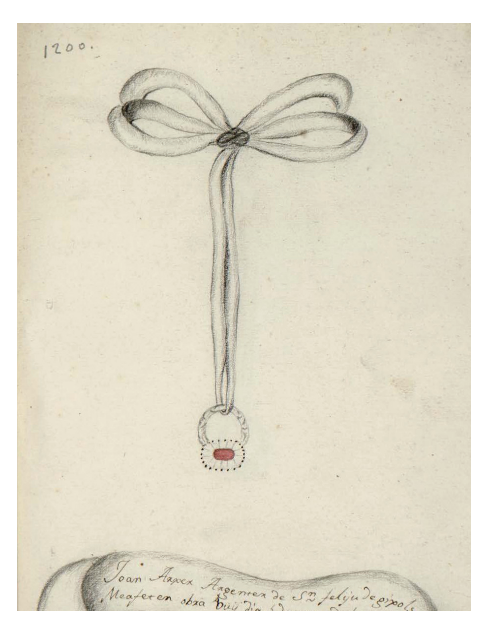
276.

Josseph Mas
Anillo
14/II/1789
Lápiz
Papel verjurado
AHMB. Pasantías. Libro IV. Fol. 197

Sortija tipo rosilla. Gema cuadrada en el centro sombreada a lápiz representando el color, rodeada de orla de diamantes. Se observan puntos alrededor de las gemas, por lo que podrían ser la representación de las uñas de la montura. Aro sogueado demasiado masivo que paree unirse al chatón por el revés, no por los lados del chatón. Tipo B1.

Doble lazada de original diseño, con cabos de la que pende la pieza. Cartela sencilla.

Acompaña el siguiente texto:
"Josseph Mas Arjenter de la Manresa a fet en obra vuy Dia 14 de fabre de 1789"



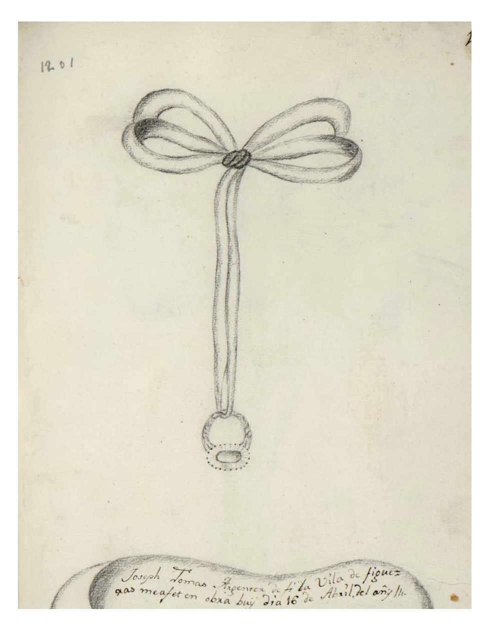
277.

Joan Arxer
Anillo
5/V/1789
Lápiz
Papel verjurado
AHMB. Pasantías. Libro IV. Fol. 198

Sortija tipo rosilla. Gema cuadrada y de color en el centro, rodeada de orla de diamantes. Se observan puntos alrededor de las gemas, por lo que podrían ser la representación de las uñas de la montura. Aro con decoración cincelada abstracta que se une al chatón por detrás, no por sus laterales. Este tipo de piezas representan la transición entre la rosilla ovalada convencional y la lanzadera. Tipo B2.

Doble lazada de la que pende la pieza. Cartela en forma de cinta textil. Dibujo de baja calidad.

Acompaña el siguiente texto:
"Joan Arxer Argenter de San Feliu de Gixols me a fet en obra buy dia 5 de mars del any 1789"



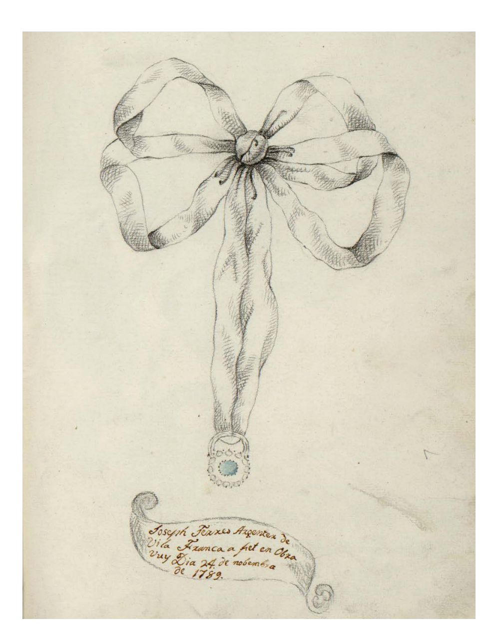
278.

Joseph Tomás
Anillo
16/IV/1789
Lápiz
Papel verjurado
AHMB. Pasantías. Libro IV. Fol. 199

Sortija tipo rosilla. Gema central elíptica y de color –expresado en el dibujo mediante el sombreado a lápiz-, rodeada de una orla de gemas sin sombrear que quizá sean diamantes. Se observa un punteado alrededor de las gemas como representación de los clavos de la montura. Aro con decoración cincelada abstracta. Tipo B2.

Doble lazada de la que pende la pieza. Cartela en forma de cinta textil. Dibujo de baja calidad. El dibujo de la joya, la laza y la cartela es un calco exacto del de la página anterior, aunque éste le precede según cronológicamente.

Acompaña el siguiente texto:
"Joseph Tomás Argenter de la Vila de Figueras me afet en obra buy dia 16 de Abril del any 1789"



279.

Joseph Ferres
Anillo
24/XI/1789
Lápiz y acuarela azul.
Papel verjurado
AHMB. Pasantías. Libro IV. Fol. 200

Sortija de chatón circular con piedra preciosa en el centro de color azul, montada con uñas. Alrededor se encuentra una orla de gemas, pero entre ambas se mantiene un espacio en blanco. No sabemos si era una especie de disco metálico o se debe a alguna imprecisión del dibujo. Tipo B1.

Doble lazada de la que pende la pieza. Cartela en forma de filacteria.

Acompaña el siguiente texto:
"Joseph Ferres Argenter de la Vila Franca a fet en obra vuy dia 24 de nobembra de 1789"



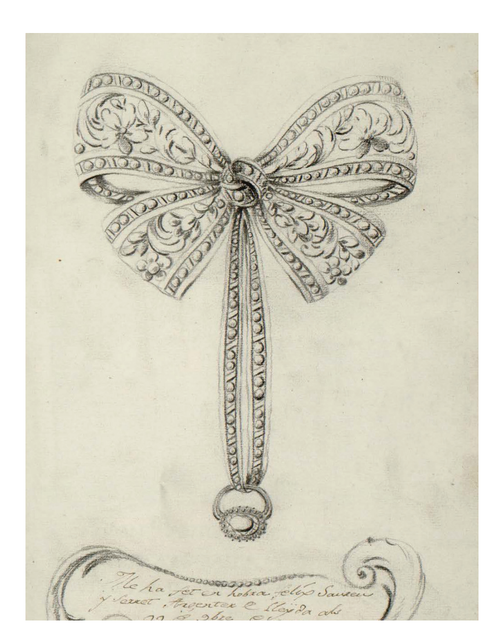
280.

Pau Antón Fontanet y Huguet
Anillo
31/III/1790
Lápiz, tinta a plumilla y toques de acuarela
Papel verjurado
AHMB. Pasantías. Libro IV. Fol. 201

Sortija de chatón circular. Las gemas de la orla son muy pequeñas y parecen montadas en boquillas cerradas. Aro liso, sin hombros, que parece unirse al chatón por detrás de este. Es un dibujo poco técnico y de discreta calidad. Tipo B1.

Gran flor con ramas y hojas, atada con un lazo pequeño.

Acompaña el siguiente texto:
"Pau Antón Fontanet y Huguet de (¿) fet en obra dia 31 de Mz [marzo] *de 1790"*



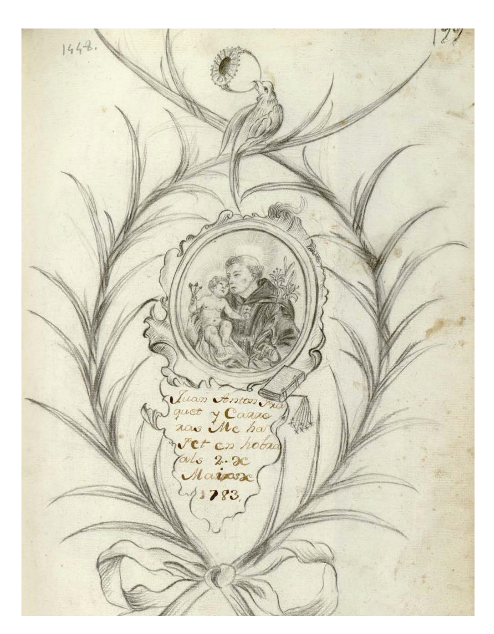
281.

Felix Sauzeu y Serret
Anillo
22/XI/1791
Lápiz
Papel verjurado
AHMB. Pasantías. Libro IV. Fol. 202

Sortija de chatón ovalado, del tipo rosilla. La piedra preciosa del centro presenta talla oval, muy facetada, con un tamaño considerable. En la orla aparecen dieciocho diamantitos de talla rosa montados sobre uñas expresadas por el punteado de alrededor del chatón. El aro exhibe estrías. El dibujo está cuidado al detalle, con mucha limpieza en su ejecución. Tipo B2.

Doble lazada realizada a modo de joya, es decir, con decoración vegetal calada y con perlas en el borde y las flores. Cartela de curvas airosas y sencillas. Dibujo muy cuidado tanto en la pieza a examen en sí, como el lazo que complementa el dibujo.

Acompaña el siguiente texto:
"Me ha fet en hobra Felix Sauzeu y Serret Argenter de Lleyda als 22 de 9bre [noviembre] *de 1791"*



282.

Francisco Antón Romeu i Aloi
Anillo
28/IX/1792
Lápiz y tinta a plumilla, toques de acuarela
Papel verjurado
AHMB. Pasantías. Libro IV. Fol. 203

Sortija de chatón ovalado muy desarrollado. La piedra preciosa del centro es de color amarillento y presenta talla oval y un tamaño considerable. En la orla aparecen diamantes rodeados por cinturillas y clavos en los bordes exteriores. El aro presenta relieves muy marcados ondulantes. Los hombros se unen al chatón por detrás. Tipo B2.

Se trata de un anillo papal, aclarado en el mismo dibujo con la leyenda *signum piscatori*, al margen.

Representación de personaje masculino coronado orante. Desde las alturas se le entrega el anillo con una especie de luz divina.

Acompaña el siguiente texto:
"Francisco Antón Romeu i Aloi Argenter de la Bila de Balls me afet en ovra bui dia 28 de Setembre en lo ain de 1792"



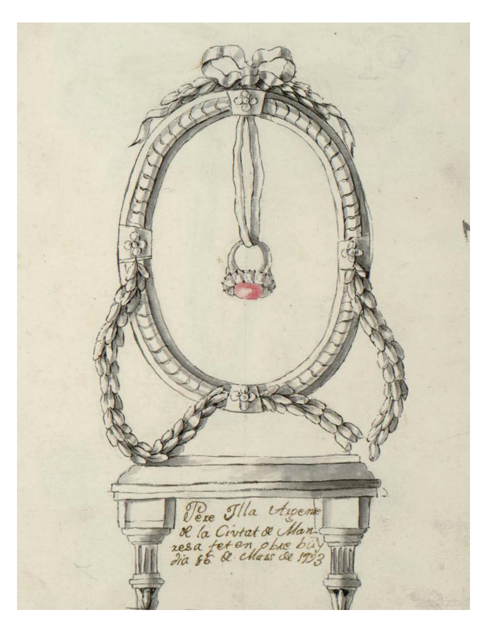
283.

Tadeo Mas
Anillo
27/X/1792
Plumilla y acuarela
Papel verjurado
AHMB. Pasantías. Libro IV. Fol. 204

Sortija de tipo solitario, con una gemas de considerable tamaño, de color, rodeada de cuatro pares de *ces*, que sostienen ésta piedra a modo de uñas. Este dibujo es especialmente interesante al representar la pieza de perfil. Hasta ahora la gema entre los cuatro pares de *ces* parecían montadas en boquillas y las *ces*, un adorno en relieve. Gracias a este dibujo vemos claramente que la gema se monta al aire sobre las volutas. El efecto es similar a una corona. Tipo A4.

Representación de la Virgen del Rosario con el Niño Jesús, que lleva en su mano la sortija.

Acompaña el siguiente texto:
"Tadeo Mas Argenter de la Ciutat de Tortosa a fet en obra vuy dia 27 de octubre de 1792"



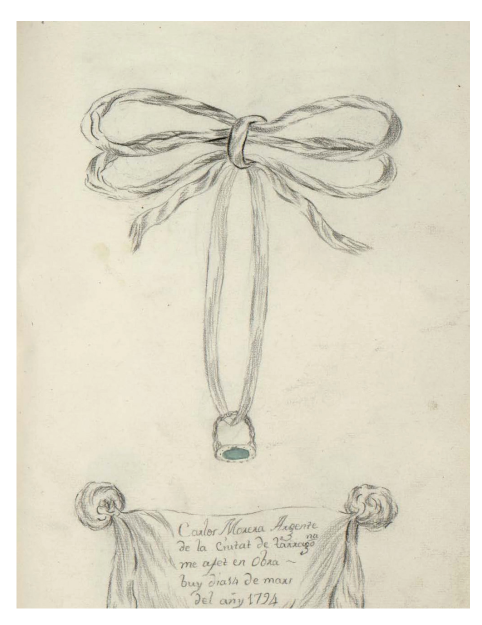
284.

Pere Illa
Anillo
16/III/1793
Plumilla y acuarela
Papel verjurado
AHMB. Pasantías. Libro IV. Fol. 205

Sortija de con chatón ovalado. Piedra central ovalada, de color rojo, y orla de diamantes de tallas *baguette* y clave. Tipo B2.

La pieza se encuentra en el interior de un marco ovalado con superficie cubierta de sigmas y decoración de guirnaldas.

Acompaña el siguiente texto:
"Pere Illa Argenter de la Ciutat de Manresa fet en obre buy dia 16 de mars de 1793"



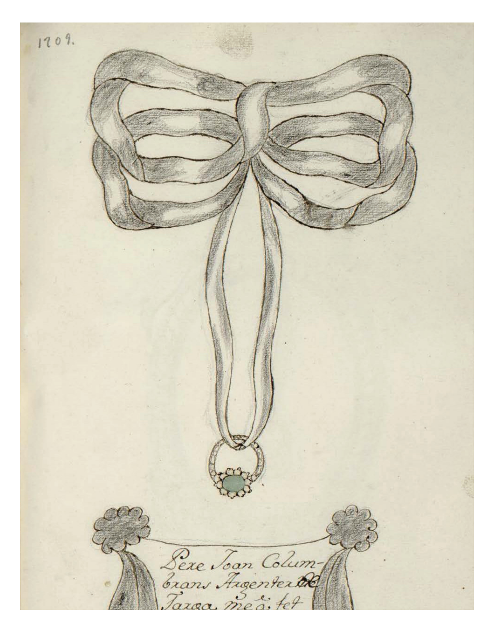
285.

Carlos Morera
Anillo
16/III/1794
Lápiz
Papel verjurado
AHMB. Pasantías. Libro IV. Fol. 206

Sortija de con chatón ovalado. Piedra central ovalada, de color azul verdoso. A su alrededor aparece lo que puede ser un disco do oro con un leve picado cincelado o una orla de diamantes dibujados como si fueran puntos. No representa ningún tipo de volumen en la gema ni del engaste, así que el dibujo ofrece pocos datos. Aro trenzado, con hombros que se separan en dos bandas para sostener el chatón. Tipo A1 o H1 (¿).

Doble laza de un cordón del que pende la pieza a examen. Cartela a manera de colgadura textil. En general, es un dibujo muy esquemático.

Acompaña el siguiente texto:
"Carlos Morera Argenter de la Ciutat de Tarragona me a fet en obra buy dia 14 de mars de 1794"



286.

Pere Joan Columbrans
Anillo
11/II/1795
Lápiz y acuarela
Papel verjurado
AHMB. Pasantías. Libro IV. Fol. 207

Sortija con chatón flor. Gema oval y de color azul verdoso en el interior, rodeada de diamantitos montados a modo de pétalos, uno a uno, individualizados, no integrados en el círculo de un chatón. Tipo B3.

Doble laza de un cordón del que pende la pieza a examen. Cartela a manera de colgadura textil.

Acompaña el siguiente texto:
"Pere Joan Columbrans Argenter de la Farga me a fet en obra buy dia 11 de Febre de 1795"



287.

Antón Marlans
Anillo
1/II/1796
Plumilla
Papel verjurado
AHMB. Pasantías. Libro IV. Fol. 208

Sortija tipo solitario, con piedra preciosa de talla ovalada y facetada, con orla de ocho volutas. Aro sogueado. Tipo A4.

La sortija se encuentra en el interior de un marco ovalado decorado con sigmas en su superficie y rodeado de guirnaldas de laurel.

Acompaña el siguiente texto:
"Antón Marlans me a fet en obra de Lleida lo dia 1 de Febre de 1796"



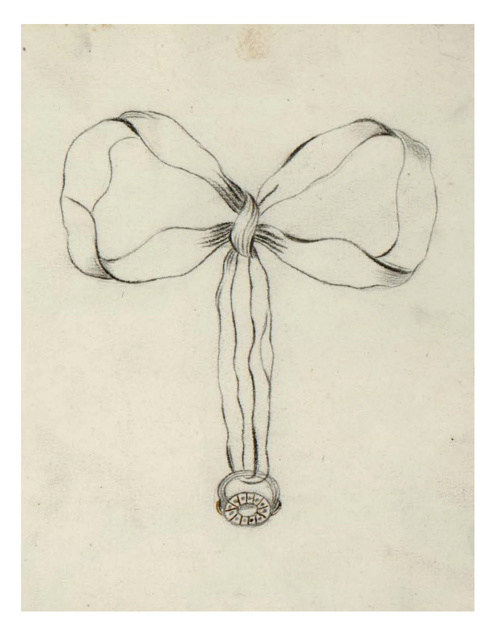
288.

Joseph Cabot
Anillo
30/III/1796
Lápiz
Papel verjurado
AHMB. Pasantías. Libro IV. Fol. 209

Sortija con gran chatón oval tipo rosilla. Gema central ovalada con orla de once gemas engastadas con clavos. Dado el tamaño del chatón el aro se une a este por detrás, de modo que los hombres si existen no se ven. Además aunque las perspectiva no está muy cuidada el aro aparece claramente en un disposición diferente respecto al chatón de lo que habíamos visto hasta ahora en el Libro IV de las Pasantías de Barcelona. Es una lanzadera que ocupa gran parte de la falange del dedo. Tipo H1.

Dibujo apaisado con ave con alas extendidas que sostiene en el pico la sortija y una filacteria en las patas. La representación de la paloma puede ser una referencia velada a Santa Eulalia, patrona de Barcelona.

Acompaña el siguiente texto:
"Me ha fet en obra Joseph Cabot argenter de la Vilafranca als 30 de Mars 1796"



289.

Francisco Agillar
Anillo
19/V/1796
Lápiz
Papel verjurado
AHMB. Pasantías. Libro IV. Fol. 210

Sortija con chatón oval tipo rosilla. Gema central ovalada no muy grande, con orla de doce diamantes tallados en barrita o clave –aunque bien pudiera ser una licencia del dibujo debido a la baja calidad de éste porque en realidad vemos líneas radiales con un punto en el centro–. Hombros adornados con una línea indeterminada. Tipo B2.

Lazada simple de la que pende la sortija. Dibujo de calidad muy discreta.

Acompaña el siguiente texto:
"Francisco Agillar de Solsona me ha fet en obra vuy dia 19 de Maitx del any de 1796"



290.

Francisco Onyata
Anillo
1796
Plumilla, sombreado a lápiz y toques de acuarela.
Papel verjurado
AHMB. Pasantías. Libro IV. Fol. 212

Sortija con gran chatón ovalado metálico con esmeralda (una piedra cuadrada de color verde) engastada en boquilla y rodeada de oro. Esta superficie metálica está decorada sutilmente con líneas cinceladas radiales y un recuadro en torno a la esmeralda (que también es posible interpretarlo como una cinturilla para engastar la gema). Parece de hombre por la sobriedad del diseño. El chatón es de gran tamaña dado que el aro se une por detrás. Tipo A1 ó H1.

Angelillo sobre nube, de la que pende una cinta con la sortija. Filacteria con el texto.

Acompaña el siguiente texto:
"Francisco Onyata Argenter de Valls. Añ 1796"



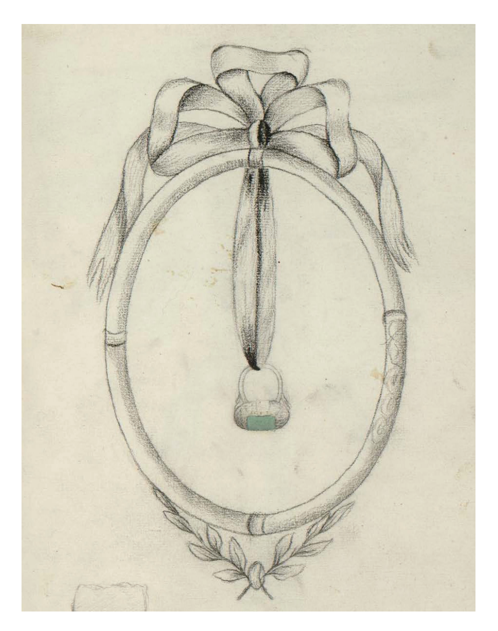
291.

Antón Llorens
Anillo
1796
Lápiz y plumilla
Papel verjurado
AHMB. Pasantías. Libro IV. Fol. 213

Sortija tipo solitario de gema oval rodeada por cuatro pares de *ces* enfrentadas. Aro decorado con hojas. Tipo A4.

Figurilla sobre peana de San Antonio con el Niño Jesús, bajo un arco de medio punto apoyado sobre capiteles corintios y acompañado de cortinajes festoneados.

Acompaña el siguiente texto:
"Antón Llorens Argenter de Vilafranca me ha fet en obra bui dia 15 de Juriol del Any de 1796"



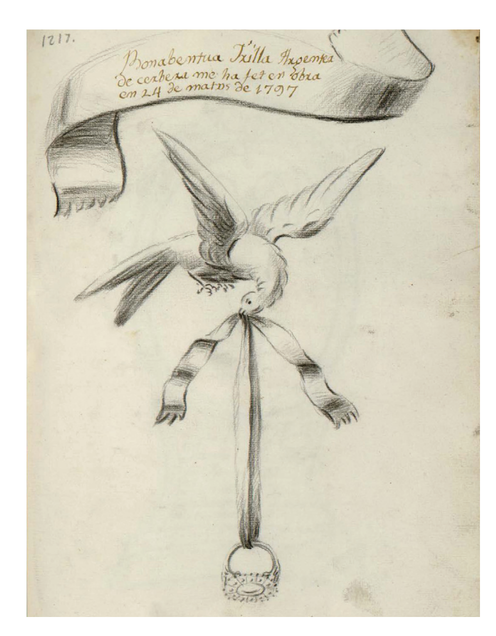
292.

Angel Asols
Sortija
5/IX/1796
Lápiz
Papel verjurado
AHMB. Pasantías. Libro IV. Fol. 214

Sortija con gran chatón ovalado con gran esmeralda en el centro. Es posible que esté rodeada de orla de diamantes cuadrados y de talla clave, aunque quizá es un disco de oro visto cincelado. El perfil es de una pirámide truncada, por así decirlo, pero con las aristas redondeadas. Tipo H1.

Marco oval con lazada decorativa en la parte superior.

Acompaña el siguiente texto:
"Angel Asols Argente de Manresa me ha fet en obra en 5 de septiembre de 1796"



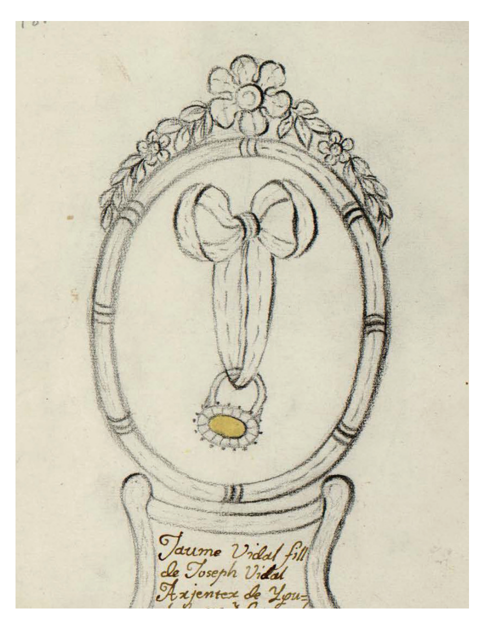
293.

Bonabentura Trilla
Sortija
24/V/1797
Lápiz
Papel verjurado
AHMB. Pasantías. Libro IV. Fol. 215

Sortija con gran chatón ovalado con piedra preciosa de la misma forma en el centro. Está rodeada de orla de once diamantes cuadrados y de talla clave, sostenidos por clavos o uñas. Hombros muy desarrollados, huecos, abiertos en dos bandas para estabilizar de forma correcta un chatón tan desarrollado. Tipo H1.

Ave que parece una paloma al vuelo que sostiene en el pico una cinta de la que pende la sortija. Es posible que sea una referencia indirecta a Santa Eulalia, patrona de la ciudad de Barcelona, donde sufrió martirio. Filacteria con el texto.

Acompaña el siguiente texto:
"Bonabentura Trilla Argenter de Cervera me ha fet en obra en 24 de marxs de 1797"



294.

Jaume Vidal
Sortija
14/XI/1797
Lápiz
Papel verjurado
AHMB. Pasantías. Libro IV. Fol. 216

Sortija con gran chatón ovalado con gran piedra de color amarillo ovalada en el centro. Orla de quince diamantes sostenidos por uñas, representados mediante puntitos. El dibujo refiere más una idea que una imagen exacta de la pieza. Tipo H1.

Marquito ovalado con decoración floral para cobijar un lacito con el anillo.

Acompaña el siguiente texto:
"Jaume Vidal fill de Joseph Vidal Argenter de Ygualada me a fet en obra als 14 nombra.[noviembre] *de 1797"*



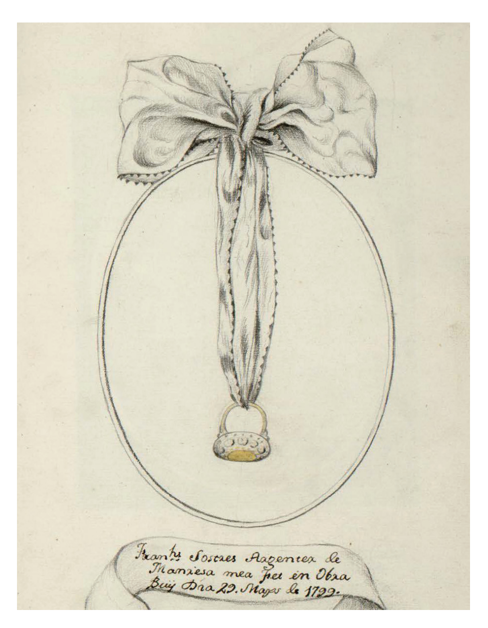
295.

Ramón Mur
Medallón relicario
10/II/1798
Lápiz
Papel verjurado
AHMB. Pasantías. Libro IV. Fol. 217

Medallón relicario de pecho. De forma redonda con bolitas en el borde y una bisagrita. La superficie es lisa con la inscripción *JHS*. El asa es una plaquita trilobulada con su argolla para colgar. Puede ser un portaviático.

Marquito ovalado con un lacito, la pieza en el interior.

Acompaña el siguiente texto:
"Ramón Mur argenter de Tortosa a fet en obra a 10 Febre any 1798"



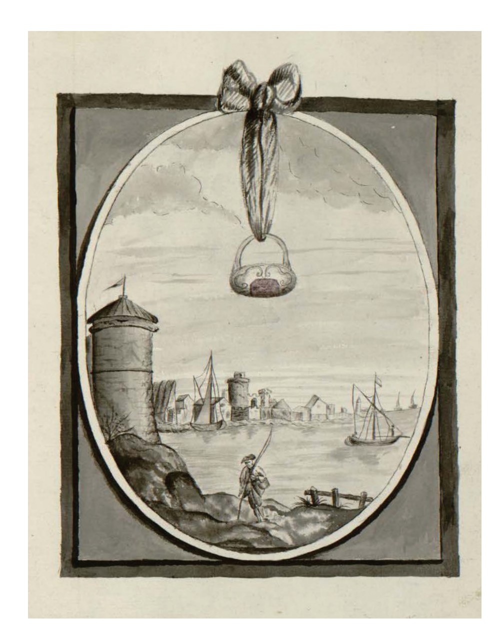
296.

Francisco Sastres
Anillo
29/III/1799
Lápiz y plumilla
Papel verjurado
AHMB. Pasantías. Libro IV. Fol. 218

Gran chatón ovalado con piedra de color amarillo ovalada rodeada de diamantes (que parecen embutidos en el metal). El perfil del chatón es prácticamente semiesférico. El aro se une al chatón por detrás de este. Los hombros parecen reforzarse con volutas o quizá es que son huecos y se dividen en dos bandas. Tipo H1.

Lazo sobre un óvalo que enmarca la sortija.

Acompaña el siguiente texto:
"Francisco Sastres Argenter de Manresa me a fet en obra Buy Dia 19 Mars de 1799"



297.

Anastasi Gatell
Anillo
16/IX/1799
Plumilla y aguada
Papel verjurado
AHMB. Pasantías. Libro IV. Fol. 219

Sortija de gran chatón ovalado con piedra de color rojizo de talla esmeralda rodeada de placa de oro con cuatro pares de *ces* fundidas y cinceladas. Tipo A4.

Recuadro que alberga un óvalo que sirve de marco para una vista de un puerto. La sortija cuelga de un lazo.

Acompaña el siguiente texto:
"Anastasi Gatell Argente de Lleida lo a fet en obra bui dia 16 de setembre del aiñ 1799"



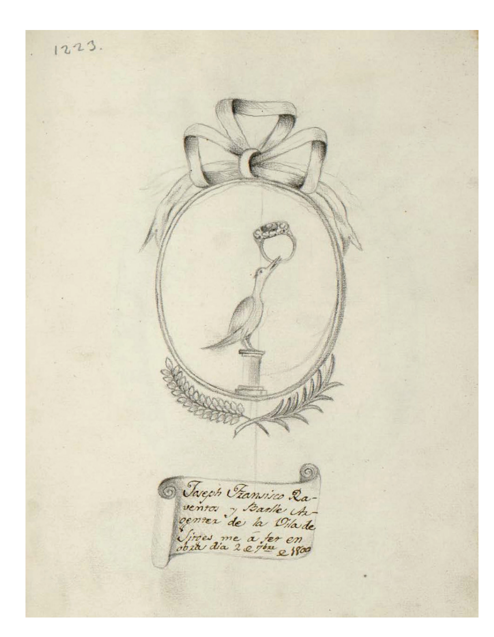
298.

Antón Bidal y Bidal
Anillo
13/XII/1799
Plumilla y acuarela
Papel verjurado
AHMB. Pasantías. Libro IV. Fol. 220

Sortija de chatón ovalado con piedra de color rojizo de talla esmeralda rodeada de placa de oro con cuatro pares de *ces* fundidas y cinceladas. Tipo A4.

Monumento fantástico con diversa panoplia y jarras humeantes.

Acompaña el siguiente texto:
"Antón Bidal y Bidal Argenter de la Bila de Bandrell lo Afet en Obra Bui dia 13 de desembre del Añ 1799"



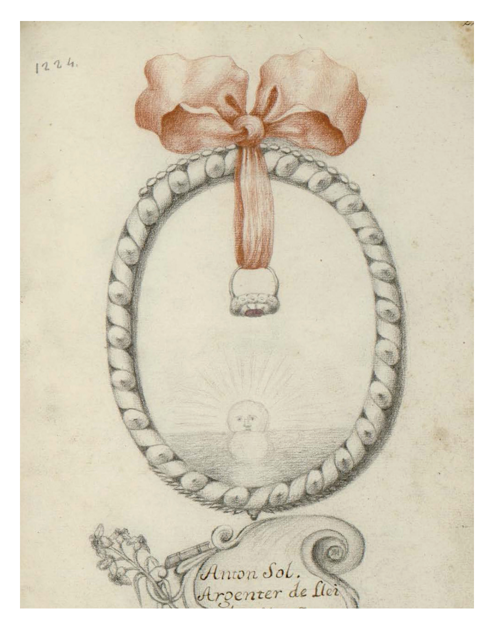
299.

Joseph Francisco Raventos y Batlle
Anillo
2/IX/1800
Lápiz
Papel verjurado
AHMB. Pasantías. Libro IV. Fol. 221

Sortija de chatón ovalado con piedra de color (definido mediante el sombreado a lápiz) orlado de diamantes posiblemente engastado en clavos o garras según se interpreta de los puntos del borde del chatón. Aro liso que se une al chatón mediante hombros huecos, separados en dos bandas. Tipo B2.

Marquito ovalado con lazada. En su interior ave con sortija en el pico.

Acompaña el siguiente texto:
"Joseph Francisco Raventos y Batlle Argenter de la Vila de Sitges mea fet en obra dia 2 de 7bre. de 1800"



300.

Antón Sol
Anillo
5/X/1800
Lápiz
Papel verjurado
AHMB. Pasantías. Libro IV. Fol. 222

Sortija de gran chatón ovalado con piedra de color rojo ovalada montada en boquilla sobreelevada notablemente respecto a la orla –que suponemos de diamantes–. Aro muy delgado, sin hombros, unido al chatón por su revés. Tipo B2.

Marco muy artístico en el que se intercala una bolita con un trozo de cinta, para una sortija que cuelga de un lazo. Cartela con caracolas y curvas.

Acompaña el siguiente texto:
"Antón Sol Argenter de Lleida mea fet en obra als 5 de Ocbre 1800"

LIBROS DE DIBUJOS DE PLATEROS DE VALENCIA



301.

Manuel Ribes
Anillo
5/VI/1750
Lápiz
Papel verjurado
A.H.M.V. Plateros. Caja 15. Libro de Dibujos.
1508-1752. f. 370v.

Sortija tipo solitario de una gema en engaste circular con casquillo gallonado. El brazo se une al chatón mediante volutas y otros relieves. Tipo A1.

Acompaña el siguiente texto:
"Día 6 de maio de 1750 hyso el presente divujo Manuel Rives Pelegrí en presensia de los señores de la Promanía, siendo mayoral primero Juan Ferrer. Juan Fernández, escribano"

Bibliografía:
- COTS MORATÓ, Francisco: *El examen de maestría en el arte de plateros de Valencia (1505-1882).* Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 2004 Catálogo, nº 311.



302.

Ramon Vilar
Anillo
15/VII/1751
Lápiz
Papel verjurado
A.H.M.V. Plateros. Caja 15. Libro de Dibujos. 1508-1752. f. 170v.

Anillo tipo solitario similar al ejemplar anterior, es decir presenta una gema engastada en un casquillo gallonado, con brazo adornado con relieves y volutas en la unión con el chatón. Tipo A1.

Acompaña el siguiente texto:
"El dicho es yjo de Vicente Vilar, maestro. En el día 17 de julio del año 1751 sexaminó Ramón Vilar del braso de oro, maestro de la "Siudad y Reino" de Valensia, siendo clavario Joseph Ribas Pelegrí, Pedro Fuster, Joseph Costa, Salvador Migel, menor; assistentes, Joseph Broquer y Juaquín Cros. Y para que conste, yse el presente, firmado en día, mes y año. Joseph Bellmont, escribano" (Rúbrica).

Bibliografía:
- COTS MORATÓ, Francisco: *El examen de maestría en el arte de plateros de Valencia (1505-1882).* Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 2004 Catálogo, nº 312.

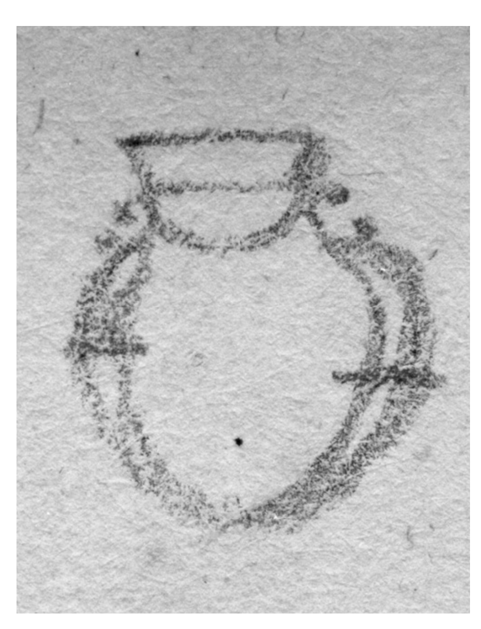


303.

Francesc Salvador Virto
Anillo
15/VII/1751
Lápiz
Papel verjurado
A.H.M.V. Plateros. Caja 15. Libro de Dibujos.
1508-1752. f. 171.

Anillo tipo solitario que reproduce el diseño de Ramón Vilar, con una sola gema engastada en casquillo gallonado, y brazo decorado con bandas y volutas en la unión con el chatón. Tipo A1.

Acompaña el siguiente texto:
"Dibujo de Francisco Salvador Birto, hijo de Francisco Birto, maestro.
En el día 17 de julio del año 1751 sexaminó Fransisco Salvador Birto del brazo de oro, maestro de la "Siudad y Reino" de Valensia, siendo clavario Joseph Ribes Pelegrí, Pedro Fuster, Joseph Costa y Salvador Migel, menor, maiorales; y asistentes: Joseph Broquer y Juaquin Cros. Y para que conste, yse el presente firmado en día, mes i año. Joseph Bellmont, escribano" (Rúbrica).



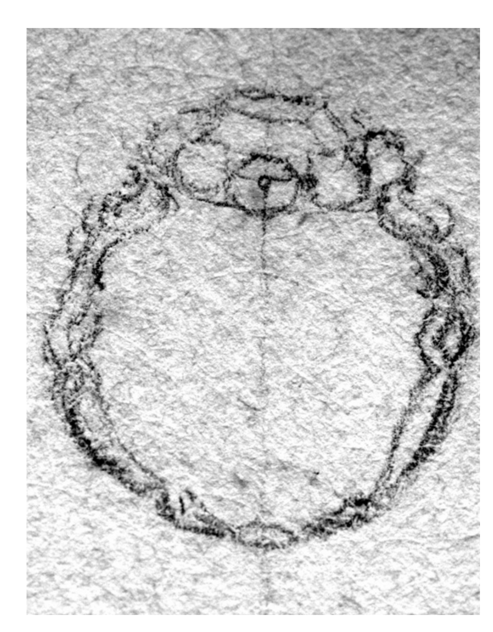
304.

Antoni Lambea
Anillo
27/XI/1751
Lápiz
Papel verjurado
A.H.M.V. Plateros. Caja 15. Libro de Dibujos.
1508-1752. f. 176v.

Sortija tipo solitario El dibujo da pocos detalles sobre el diseño final de la pieza. Es de oro y engasta una esmeralda. Tipo A1.

Acompaña el siguiente texto:
"Hijo de esta siudad, se a echo maestro para ella. En el día 27 de nobiembre del año 1751 sexaminó Antonio Lombea del braso de oro, siendo maioral primero Joseph Ribes Pelegrí, Pedro Fuster, Joseph Costa y Salvador Migel, menor, maiorales; Ynasio LLansol, Carlos Cros, Fransisco Sans, prombres. Y por la verdad, lo firmo en día, mes i año. Joseph Bellmont, escribano" (Rúbrica).

Bibliografía:
- COTS MORATÓ, Francisco: *El examen de maestría en el arte de plateros de Valencia (1505-1882).*Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 2004 Catálogo, nº 314.



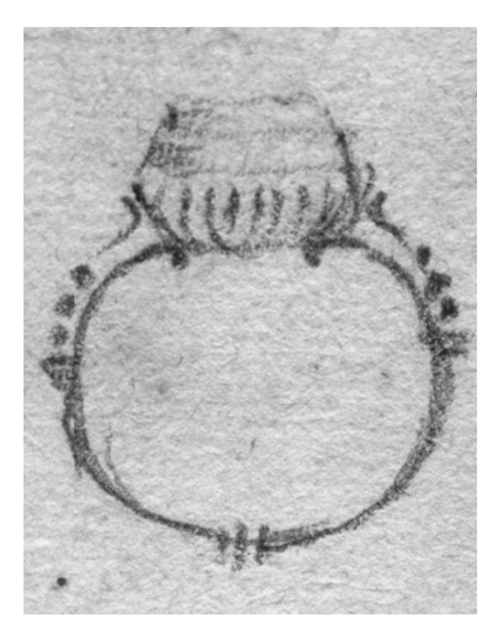
305.

Agustí Cros
Anillo
7/XII/1751
Lápiz
Papel verjurado
A.H.M.V. Plateros. Caja 15. Libro de Dibujos.
1508-1752. f. 373v.

Anillo del tipo rosilla, con un diamantes en el centro rodeado de una orla de ocho diamantes menores. Destaca el brazo ricamente decorado mediante curvas y contracurvas. El mismo autor dibuja la portada del último Libro de Dibujos, estrenado en 1752, mediante una complicada composición de rocalla, en la que diseña una sortija similar. Tipo B1.

Acompaña el siguiente texto:
"Dibujo de Axostín Cros. Joseph Broquer, Joaquín Cros, asistentes. En el día 7 desiembre del año 1751 sexaminó Ahgustín Cros, hijo de Joseph Cros, para maestro de la siudad y su Reino, y iso el presen dibujo en presensia de Joseph Ribes Pelegrí, Pedro Fuster, Joseph Costa y Salvador Migel, menor, maiorales; Sebastián Querol, Carlos Cros, Fransisco Sans, prombres; Luis Ybañes, Joseph Cros, padrinos; Franco Antonio Ferris, síndico del Colegio. Ante mi, Joseph Bellmont, escribano" (Rúbrica).

Bibliografía:
- COTS MORATÓ, Francisco: *El examen de maestría en el arte de plateros de Valencia (1505-1882).* Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 2004 Catálogo, nº 315.

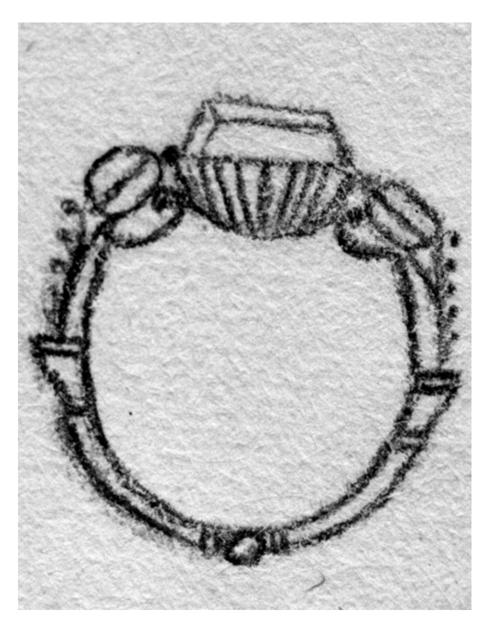


306.

Francesc Senís
Anillo
7/XII/1751
Lápiz
Papel verjurado
A.H.M.V. Plateros. Caja 15. Libro de Dibujos.
1508-1752. f. 363v.

Anillo tipo solitario similar a las descritas anteriormente. Tipo A1.

Acompaña el siguiente texto:
"Dibujo de Franco Senís. Joseph Broquer. Juaquín Cros, asistentes. Este dibujo lo iso Fransisco Senís en el día 7 desiembre del año 1751 en presensia de Joseph Ribes Pelegrí, Pedro Fuster, Josep Costa y Salvador Migel, menor, mayorales; Sebastián Quero, Carlos Cros, Franco Sans, prohombres; padrinos: Joseph Ribes Pelegrí, Migel Vilella y el escrivano de el Colegio. Ante mi, Joseph Bellmont, escribano" (Rúbrica).

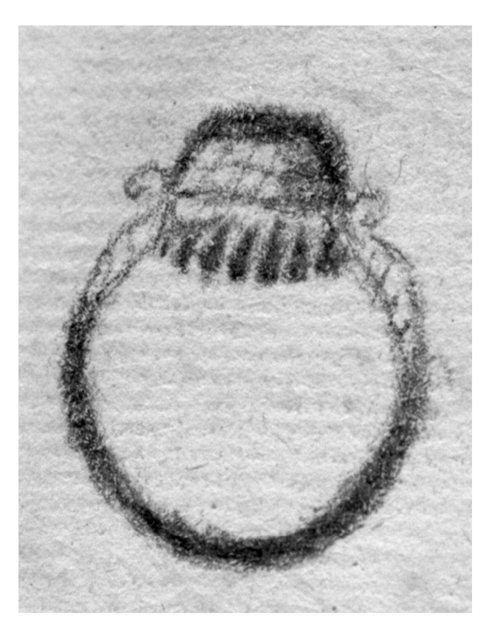


307.

Antoni Cros
Anillo
17/VI/1752
Lápiz
Papel verjurado
A.H.M.V. Plateros. Caja 15. Libro de Dibujos.
1508-1752. f. 326v.

Anillo del tipo cintillo, con tres piedras alineadas y en distintos engaste. La piedra central es una esmeralda y las dos laterales son diamantes. Esto se percibe en la representación, sencilla pero ilustrativa de las tallas. Los engastes son casquillos gallonados y el brazo se decora con minúsculas volutas. Tipo D1.

Acompaña el siguiente texto:
"Dibujo de Antonio Cros, del año 1752. Asistentes Joseph Broquer y Juaquín Cros. En el día 19 de junio del año 1752 yso el presente dibujo Antonio Cros, hijo de Juaquín Cros, maestro platero de esta siudad y su Reino, en presensia de los señores de la Promenía, siendo clavari Joseph Ribes Pelegrí y en presensia del señor jues protector don Juan Verdes Montenegro y en presensia del señor Franco Ferris, síndico del Colegio; de lo que doi fe. Joseph Belmont, escribano" (Rúbrica).



308.

Josep Babi, menor
Anillo
13/VIII/1752
Lápiz y carboncillo
Papel verjurado
A.H.M.V. Plateros. Caja 15. Libro de Dibujos.
1508-1752. f. 428v.

Anillo tipo solitario con una sola gema muy facetada en engaste de boquilla gallonada. Brazos ensanchados en los hombros rematados con volutas. Tipo A1. Similar a la de Vicent Bort, 7/VII/1752.

Acompaña el siguiente texto:
"Dibujo de Joseph Babi, del año 1752, en 13 de agosto. En el día 13 de agosto del año 1752 yso este presente dibujo Joseph Babi, hijo de Joseph Babi, maestro platero del brazo de plata, en presensia de los señores de la Promenía: Christóval Romero, Joseph Cros, Ynasio Caro y Visente Rateri, mayorales; Joseph Ribes Pelegrí, Pedro Fuster, Joseph Costa y Salvador Migel, menor, prombres. Fueron padrinos Joseph Ribes Pelegrí y Carlos Cros. Asistentes fueron Juan Fuster y Visente Caballer, y en presensia del síndico. Joseph Bellmont, escribano (Rúbrica). Con asistensia del señor don Juan Verdes Montenegro, yntendente ynterino" (Rúbrica).

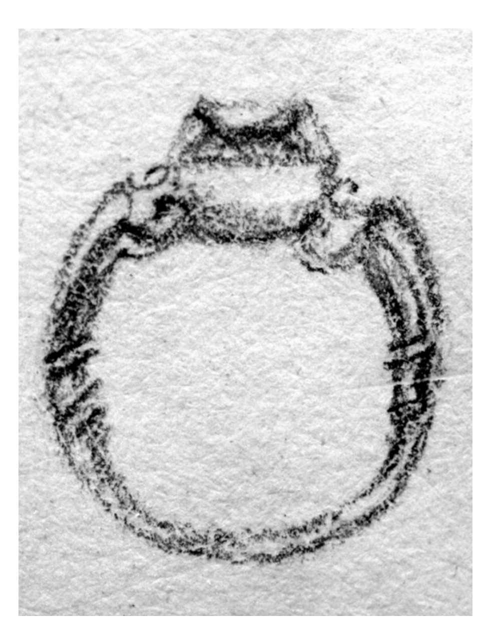


309.

Vicent Josep Codina
Anillo
18/XI/1752
Papel verjurado
A.H.M.V. Plateros. Caja 16. Libro de Dibujos.
1688-1830. f. 74.

Cintillo de tres gemas de tallas redondas en engastes lisos. Aro sin hombros, tan solo con un leve relieve como única decoración. Tipo D1.

Acompaña el siguiente texto:
"Visente Joseph Codina, año 1752. En el día 18 de noembre del año 1752 yso este presente dibujo Visente Joseph Codina, hijo de Manuel Codina, vesinos en Gandia, y se iso en premiso del señor marqués de Malaspina y Joseph Cros, Ynasio Caro y Visente Rateri, maiorales; Pedro Fuster, Joseph Costa y Salvador Migel, menor, prombres; Visente Caballer, Juan Fuster, asistentes; Tomás Planes, Carlos Calot, padrinos. Y resibió escritura pública Franco Antonio Ferris, síndico del Colegio, de lo que doi fe. Joseph Bellmont, escribano" (Rúbrica).

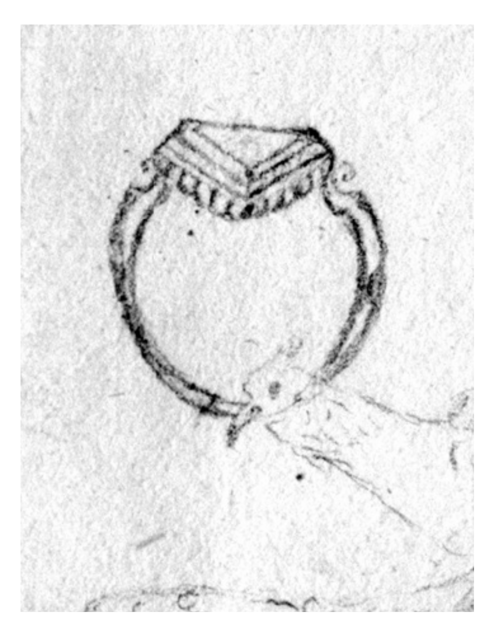


310.

Josep Montero
Anillo
23/XI/1752
Lápiz.
Papel verjurado
A.H.M.V. Plateros. Caja 17. Libro de Dibujos.
1752-1882. f. 1.

Solitario de oro con una esmeralda engastada en casquillo liso. Hombros muy anchos y decorados con volutas y bandas. Tipo A1. Similar al de Ramón Vilar, 15/VII/1751.

Acompaña el siguiente texto:
"Examen de Joseph Montero, año 1752. En el día 24 de nobiembre del año arriba dicho se le confirió magisterio a Joseph Montero para esta "Siudad y Reino", en presensia de Joseph Cros, maioran 2, Inasio Caro, Visente Rateri, maiorales; Joseph Ribes Pelegrí, Pedro Fuster, Joseph Costa y Salvador Migel, prombres; Visente Caballer y Juan Fuster, asistentes. De lo que doi fe. Joseph Bellmont, escribano" (Rúbrica).

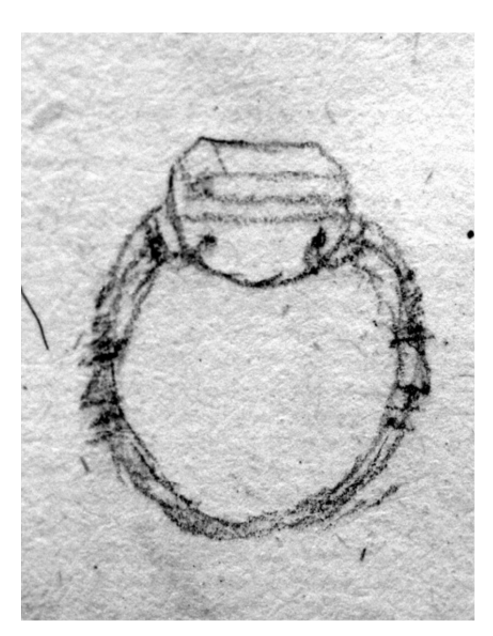


311.

Francisco Ros
Anillo
23/XI/1752
Lápiz
Papel verjurado
A.H.M.V. Plateros. Caja 17. Libro de Dibujos.
1752-1882. f. 1v.

Anillo del tipo solitario con una gema engastada aparentemente triangular. Casquillo gallonado. Hombros decorados con pequeñas volutas. Aro liso. Es el único anillo de estas características que aparece hasta este momento, pero se engloba en el Tipo A. Ave lleva la pieza en el pico.

Acompaña el siguiente texto:
"Examen de Francisco Ros. Día 24 de nobiembre de 1752, en presensia de Joseph Cros, maioral 2, Ynasio Caro y Visente Rateri, maiorales, y demás señores de la Promenía, en esta casa del Colegio de Plateros, se le confirió el examen a Franco Ros para la "Siudad y Reino", como más largamente consta por la escritura que autorisó Franco Antonio Feris, síndico de este, a quien me remito. Joseph Bellmont, escribano" (Rúbrica).



312.

Andreu Duart
Anillo
24/XI/1753
Lápiz
Papel verjurado
A.H.M.V. Plateros. Caja 17. Libro de Dibujos.
1752-1882. f. 2.

Anillo Tipo A2. Similar al de Pere Calot, 16/XI/1742.

Acompaña el siguiente texto:
"Examen de Andrés Duart. Joseph Doménec, asistente. Día 24 de nobiembre del ano 1753 hiso el presente dibujo Andrés Duart en presen[c]ia de Pasqual Belasco, Joseph Martines Marco, Visente Hicart y Alejos Lucas, maiorales; Christóval Romero, Joseph Cros, Inasio Caro, proombres. Joseph Bellmont, escribano" (Rúbrica).

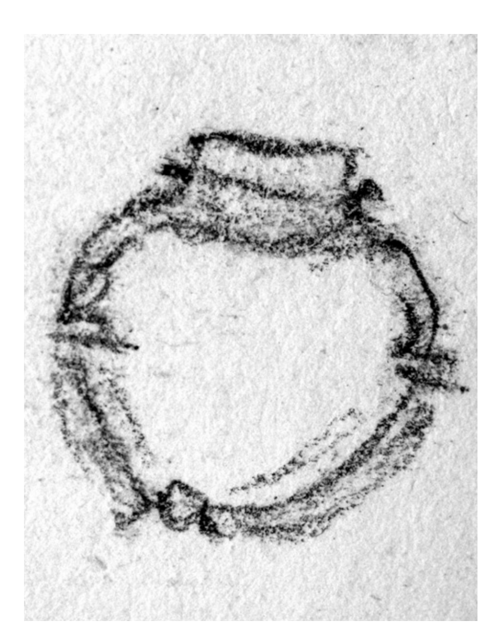


313.

Joan Baptista Quieri
Anillo
30/XI/1753.
Carboncillo.
Papel verjurado
A.H.M.V. Plateros. Caja 17. Libro de Dibujos.
1752-1882. f. 2v.

Anillo de difícil clasificación tipológica debido a la baja calidad del dibujo. Parece emborronado y no es posible precisar si se trata de una rosilla o de un solitario al que le asoman los galones del casquillo.

Acompaña el siguiente texto:
"Examen de Bautista Quieri. Día 30 de noviembre del año 1753 yso el presente dibujo Bautista Qieri en presensia del señor Pasqual Belaco, Joseph Martiner Marco, Visente Hicart y Alejos Lucas, maiorales; Joseph Cros, Ynasio Caro y Visente Rateri, proombres; Joseph Ribes Piñana y Joseph Doménec, asistentes. Joseph Bellmont, escribano" (Rúbrica).



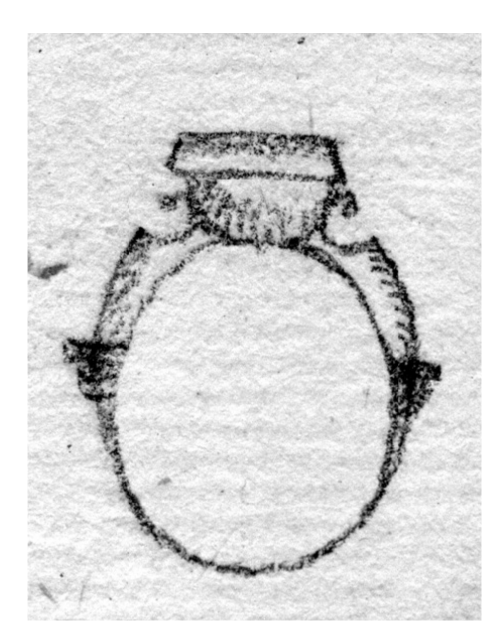
314.

Joaquim Ferrer
Anillo
6/XII/1753
Lápiz y carboncillo.
Papel verjurado
A.H.M.V. Plateros. Caja 17. Libro de Dibujos.
1752-1882. f. 4v.

Posiblemente anillo tipo A2, solitario con esmeralda engastada en un casquillo demasiado plano. Aro con relieves indeterminados.

Acompaña el siguiente texto:
"Examen de Juaquín Ferrer. Joseph Ribes, Joseph Doménec Piñana asistente. Día 7 desiembre 1753 hiso el presente dibujo Juaquín Ferrer en presensia de los señores mayorales Pasqual Belasco, Joseph Martines Marco, Visente Hicart y Alejos Lucas; proombres, Christóval Romero, Joseph Cros, Ynasio Caro y Visente Rateri, y Joseph Bellmont, escribano" (Rúbrica).

Bibliografía:
- COTS MORATÓ, Francisco: *El examen de maestría en el arte de plateros de Valencia (1505-1882).* Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 2004 Catálogo, nº 324.



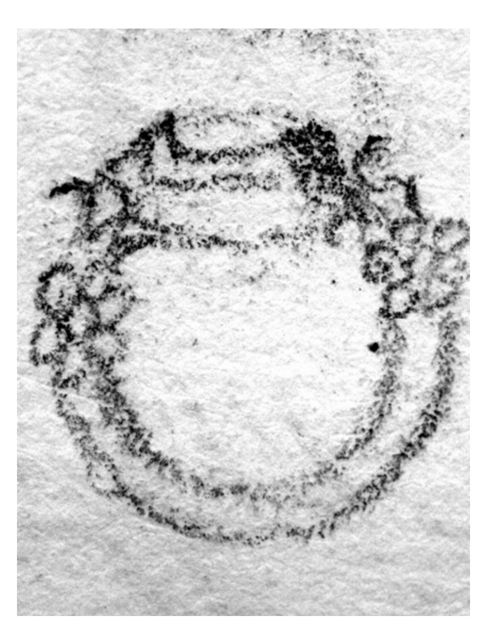
315.

Ramon Fontana
Anillo
6/XII/1753
Lápiz
Papel verjurado
A.H.M.V. Plateros. Caja 17. Libro de Dibujos.
1752-1882. f. 3v.

Anillo tipo solitario con una esmeralda engastada. Tipo A1.

Acompaña el siguiente texto:
"Examen de Ramón Fontana. Joseph Ribes Piñana [Dibujo] Asistentes Joseph asistente Doménec. Día 7 desiembre de 1753 hiso este presente dibujo Ramón Fontana en presensia de los señores como son: Pasqual Belasco, Joseph Martines Marco, Visente Hicart y Alejos Lucas, maiorales; Christóval Romero, Joseph Cros, Ynasio Caro y Visente Rateri, proombres. Joseph Bellmont, escribano" (Rúbrica).

Bibliografía:
- COTS MORATÓ, Francisco: *El examen de maestría en el arte de plateros de Valencia (1505-1882).* Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 2004 Catálogo, nº 325.



316.

Marià Fossar
Anillo
6/XII/1753
Lápiz
Papel verjurado
A.H.M.V. Plateros. Caja 17. Libro de Dibujos.
1752-1880. f. 3.

Anillo con un solo engaste, aparentemente redondo, del tipo A1. El aspecto peculiar se encuentra en los hombros pues lleva un pequeño adorno floral. El aro es liso.

Acompaña el siguiente texto:
"Examen de Mariano Fosar. Día 7 desiembre de 1753 hiso el presente dibujo Mariano Fosar en presensia de los señores Pasqual Belasco, Joseph Martines Marco, Visente Hicart y Alejos Lucas, maiorales; Christóval Romero, Joseph Cros, Ynasio Caro y Visente Rateri, proombres; Joseph de Piñana, Joseph Doménec, asistentes. Joseph Bellmont, escribano" (Rúbrica).



317.

Llorenç Colomes
Anillo
18/X/1754
Lápiz
Papel verjurado
A.H.M.V. Plateros. Caja 16. Libro de Dibujos.
1688-1830. f. 78v.

Anillo con una sola gema, una esmeralda, sobre casquillo gallonado y aro con hombros ensanchados y decorados con volutas y otros relieves imprecisos. Tipo A1.

Acompaña el siguiente texto:
"Año 1754. Día 19 de octubre se hiso maestro Lorenzo Colomes para maestro del Reyno en hasistensia del señor Miguel Vilella, Estasio Castillo, Visente Entreaguas, Visente Bort, mayorales; Pasqual Velasco y Joseph Martines Marco y Visente Ycart y Alejos Luca, proombres; y Francisco Férriz, Joseph Cros y Franco Colomes, padrinos, y el frasto escrivano. Carlos Calot, escribano" (Rúbrica).

Bibliografía:

- COTS MORATÓ, Francisco: *El examen de maestría en el arte de plateros de Valencia (1505-1882).* Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 2004 Catálogo, nº 327.



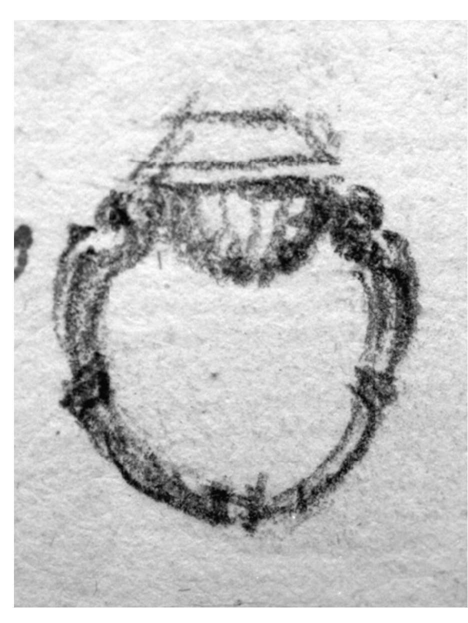
318.

Macià Entreaigües
Anillo
3/XI/1754
Lápiz
Papel verjurado
A.H.M.V. Plateros. Caja 17. Libro de Dibujos.
1752-1882. f. 6v.

Anillo tipo A1, esmeralda en engaste gallonado. Presenta apertura en los hombros, a modo de abrazaderas y relieves indefinidos en el aro.

Acompaña el siguiente texto:
"Examen de Mathías Entraguas. En día 4 de noviembre año 1754 se examinó Mathías Entreaguas, artífise de oro para la "Ciudad y Reyno" en presensia de Miguel Vilella, Estasio Castrillo, Visente Entreaguas, Visente Bort, mayorales; y Pasqual Velasco y Joseph Martínez Marco, Visente Ycart y Alejos Luca, proombres; Miguel Vilella y Mariano Bort, asistentes; y Sabastián Querol y Visente Entreaguas, padrinos; y Francisco Ferris, síndico. Y para que coste, lo noté en día, mes y año. Carlos Calot, escribano" (Rúbrica).

Bibliografía:
- COTS MORATÓ, Francisco: *El examen de maestría en el arte de plateros de Valencia (1505-1882).* Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 2004 Catálogo, nº 328.



319.

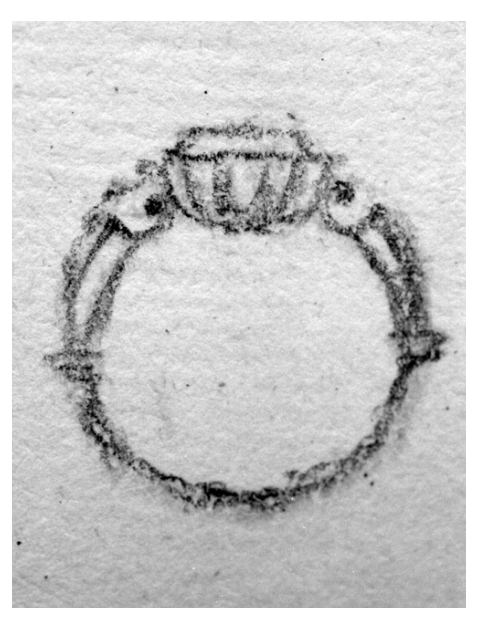
Estanislau Martínez
Anillo
3/XI/1754
Lápiz, carboncillo
Papel verjurado
A.H.M.V. Plateros. Caja 17. Libro de Dibujos. 1752-1882. f. 6.

Anillo Tipo A2, solitario con una esmeralda engastada en un casquillo gallonado. Aro muy decorado con bandas y sogueado. Hombros gruesos con volutas.

Acompaña el siguiente texto:
"Examen de Tanislao Martínez Vento. En el año 1754, día 4 de noviembre, se examinó Estanislao Martínez para maestro de la "Ciudad y Reyno", artifiseo de oro, en presensia de Manuel Vilella, Estasio Castillo, Visente Entreaguas, Visente Bort, mayorales; y Paqual Velasco, Joseph Martínez Marco, Visente Ycart, Alejos Luca, proombres; y Visente Vilar y Sabastián Querol, padrinos, padrinos. Y para que coste, lo noté en día, mes y año. Carlos Calot, escribano" (Rúbrica).

Bibliografía:

- COTS MORATÓ, Francisco: *El examen de maestría en el arte de plateros de Valencia (1505-1882)*. Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 2004 Catálogo, nº 329.

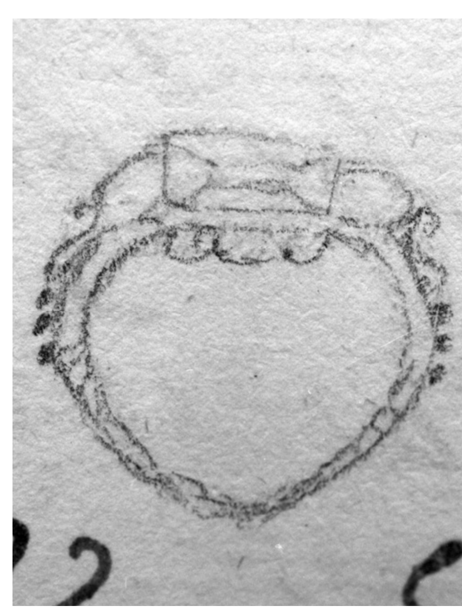


320.

Josep Vicedo
Anillo
10/XI/1754
Lápiz
Papel verjurado
A.H.M.V. Plateros. Caja 17. Libro de Dibujos.
1752-1882. f. 7.

Anillo Tipo A1, con casquillo gallonado. Aro con bandas y hombros con volutas dobles.

Acompaña el siguiente texto:
"Examen de Joseph Visiedo. En 11 de noviembre año 1754 se examinó Joseph Visiedo, artífise de oro para la "Ciudad y Reyno" en conpañía de Miguel Vilella y Estasio Castrillo, Visente Entreagu[a]s, Visente Bort, mayorales; Joseph Martínez Marco y Visente Ycart y Alejos Luca, proombres; y Visente Luca y Salvador Miguel, menor, padrinos. Y para que coste, lo noté en día, mes y año. Carlos Calot, escribano" (Rúbrica).

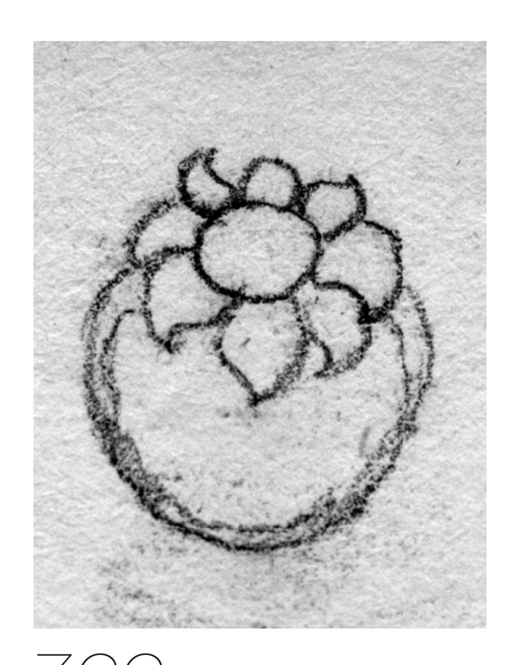


321.

Joaquim Ayala
Anillo
16/XII/1754
Lápiz
Papel verjurado
A.H.M.V. Plateros. Caja 17. Libro de Dibujos.
1752-1882. f. 8.

Sortija del tipo cintillo con tres piedras alineadas, la central de talla rectangular, quizá en tabla. Los hombros se adornan con relieves perlados y terminan en dos volutas debajo de la montura. Tipo D1.

Acompaña el siguiente texto:
"Examen de Jochim Ayala. En día 17 de disiembre año 1754 se examinó Juachim Ayala, siendo mayoral primero Miguel Vilella, Estasio Castrillo, Visente Entreaguas, Visente Bort, mayorales; padrinos, Francisco Ayala y Luis Ruis. Y para que coste, lo noté en día, mes y año. Carlos Calot, escribano" (Rúbrica).



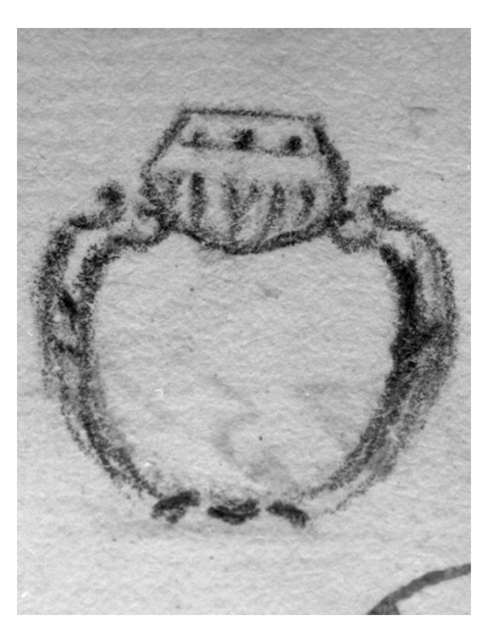
322.

Nicolau Arroyo
Anillo
16/XII/1754
Lápiz
Papel verjurado
A.H.M.V. Plateros. Caja 17. Libro de Dibujos. 1752-1882. f. 8.

Anillo con rosilla con apariencia de flor de ocho pétalos lanceolados en el chatón. Los hombros no se decoran, son un ensanchamiento del aro. Según Cots, en Valencia "las sortijas de una sola flor tienen una vigencia cronológica de 1657 a 1795 en los Libros de Dibujos. La mayoría son modelos diferentes y de frecuencia muy variada". Tipo B3.

Acompaña el siguiente texto:
"Examen de Nicolás Arroyo. En día 17 de diciembre año 1754 se examinó Nicolás Aroyo, siendo mayoral primero Miguel Vilella, Estasio Castrillo, Visente Entreaguas, Visente Bort, mayorales; y fueron padrinos Visente Vilar, y Antonio Martínez. Y para que coste, lo noté en día, mes y año. Carlos Calot, escribano" (Rúbrica).

Bibliografía:
- COTS MORATÓ, Francisco: *El examen de maestría en el arte de plateros de Valencia (1505-1882)*. Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 2004 Catálogo, nº 332.

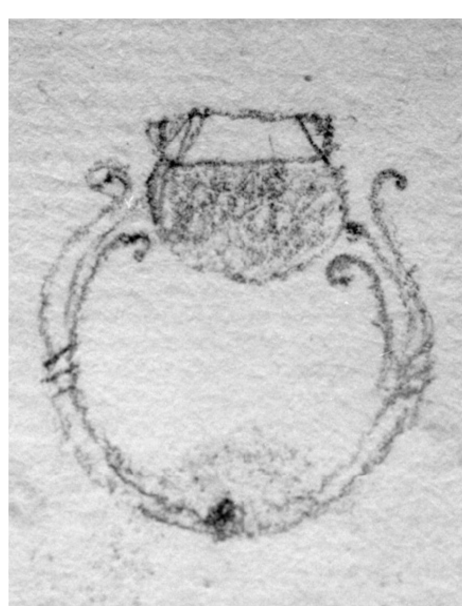


323.

Gregori Velasco
Anillo
16/XII/1754
Lápiz y toques de carboncillo
Papel verjurado
A.H.M.V. Plateros. Caja 17. Libro de Dibujos.
1752-1882. f. 7v.

Anillo de tipo A1, solitario en engaste redondo, con casquillo gallonado. Se decoran los hombros con doble voluta y pequeños relieves como bandas en el aro.

Acompaña el siguiente texto:
"Examen de Gregorio Velasco. En día 17 de diciembre ano 1754 se examinó Gregorio Velasco, siendo mayoral primero Miguel Vilella, Estasio Castrillo, Visente Entreaguas, Visente Bort, mayorales; Pasqual Velasco y Luis Visente, padrinos. Y para que coste, lo noté en día, mes y año. Carlos Calot, escribano" (Rúbrica).



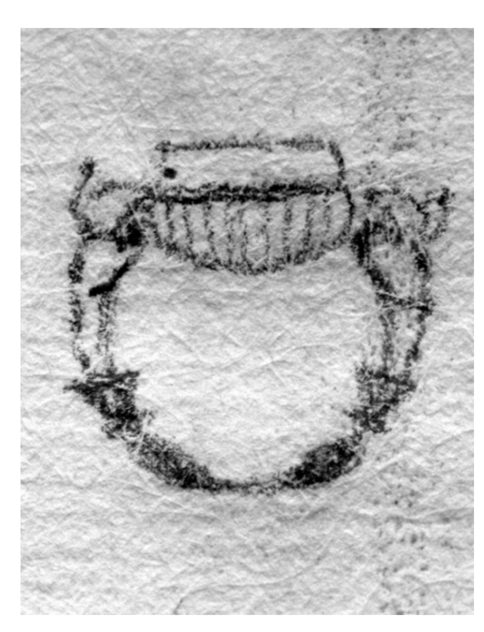
324.

Joaquim Cros, menor
Anillo
22/VI/1755
Lápiz
Papel verjurado
A.H.M.V. Plateros. Caja 17. Libro de Dibujos.
1752-1882. f. 9v.

Anillo similar al anterior, del tipo A1, solitario en engaste redondo. El casquillo parece liso. Lo más llamativo son las volutas dobles de los hombros en su unión con el chatón. Se completa con pequeñas bandas relivarias en el aro.

Acompaña el siguiente texto:
"Examen de Joachi Cros, menor. Día 22 de junio se exsaminó ha Joachin Cros en hasistencia de Miguel Vilella, Estasio Castrillo, Visente Entrehaguas, Visente Bort, mayorales; Pasqual Velasco, Joseph Martínez Marco, Visente Ycart, Alexos Luca, proombres; Joseph Cros y Carlos Cros, padrinos, y Francisco Ferris síndico. Y para que coste, lo noté en día, mes y año. 1754. Carlos Calot, escribano" (Rúbrica).

Bibliografía:
- COTS MORATÓ, Francisco: *El examen de maestría en el arte de plateros de Valencia (1505-1882)*. Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 2004 Catálogo, nº 334.



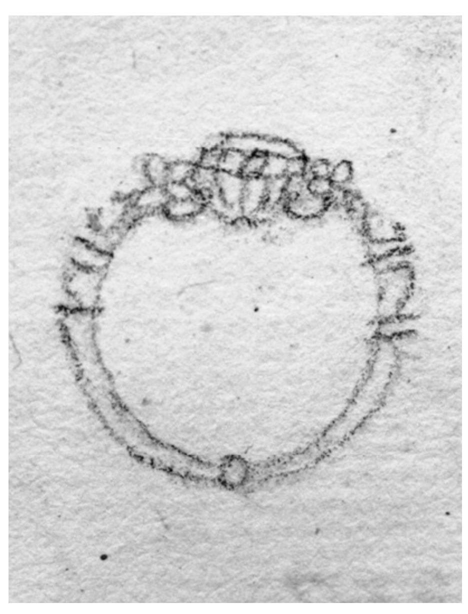
325.

Joaquim Pérez
Anillo
3/VIII/1755
Lápiz
Papel verjurado
A.H.M.V. Plateros. Caja 16. Libro de Dibujos.
1688-1830. f. 79v.

Anillo del tipo A1 o A2, con una esmeralda engastada en casquillo gallonado. Los hombros no están definidos con claridad, posiblemente sean volutas aunque pueden ser dos pequeños engastes a ambos lados. Aro muy decorado con formas cónicas. Este modelo fue introducido en Valencia con el examen de Antonio Martínez en 1749.

Acompaña el siguiente texto:
"Año 1755. Día 5 de agosto año 1755 se examinó Joachím Pérez para maestro del Reino, artífise de oro, en hasistencia de Tomás Planes, Luis Visente, Ynasio Llansol y Salvador Martínez, mayorales; Miguel Vilella, Estasio Castrillo, Visente Entreaguas, proombres; Joseph Riva, Visente Cavaller, asistentes, Carlos Calot y Carlos Cros, padrinos, y Francisco Ferriz, síndico. Y para que coste, lo noté y firmé. Carlos Calott, escribano" (Rúbrica).

Bibliografía:
- COTS MORATÓ, Francisco: *El examen de maestría en el arte de plateros de Valencia (1505-1882)*. Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 2004 Catálogo, nº 335.

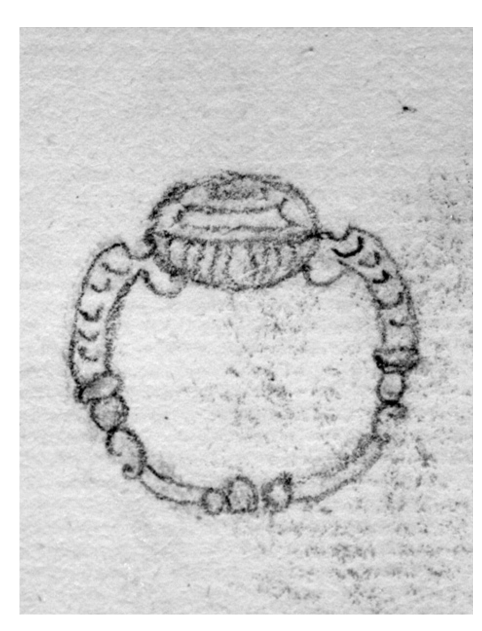


326.

Josep Broquer, menor
Anillo
21/VIII/1755
Lápiz
Papel verjurado
A.H.M.V. Plateros. Caja 17. Libro de Dibujos.
1752-1882. f. 10.

Anillo tipo A1. Los hombros se decoran con profusión mediante relieves más bien indefinidos que parecen flores flanqueando el engaste, además de añadir *ces*.

Acompaña el siguiente texto:
"Examen de Joseph Broquer, menor. Día 22 de agosto año 1755 se exsaminó Joseph Broquer en asistencia de Tomás Planes, Luis Visente, Ynasio Llansol, Salvador Martínez, mayorales; Miguel Vilella, Estasio Castrillo, Visente Entreaguas, Visente Bort, proombres; y Juan Fernández y Joseph Ferrer, padrinos; y Francisco Férriz, síndico. Y para que coste, lo noté en día, mes y año. Carlos Calot, escribano" (Rúbrica).



327.

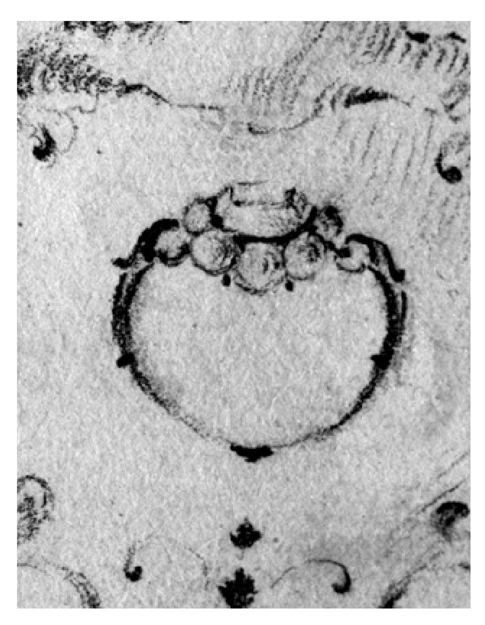
Marià Saragossà
Anillo
21/VIII/1755
Lápiz
Papel verjurado
A.H.M.V. Plateros. Caja 17. Libro de Dibujos.
1752-1882. f. 10v.

Anillo tipo A1, con una sola gema engastada en casquillo gallonado. Aro muy decorado con bolitas y *ces* con tornapuntas. Los hombros se decoran con *ces* paralelas. Este modelo tiene su antecedente en el diseñado por Vicent Capelo en 1746.

Acompaña el siguiente texto:
"Examen de Mariano Visente Zaragosá. Día 22 de agosto año 1755 se examinó a Mariano Visente Zaragosá en hasistencia de Tomás Planes y Luis Visente, Ynasio Llansol, Salvador Martínez, mayorales; Miguel Vilella, Estasio Castillo, Visente Entreaguas, Visente Bort, proombres; Joseph Ferrer y Visente Martí, padrinos, y Francisco Ferris, síndico. Y para que coste, lo noté en día, mes y año. Carlos Calot, escribano" (Rúbrica).

Bibliografía:

- COTS MORATÓ, Francisco: *El examen de maestría en el arte de plateros de Valencia (1505-1882)*. Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 2004 Catálogo, nº 337.

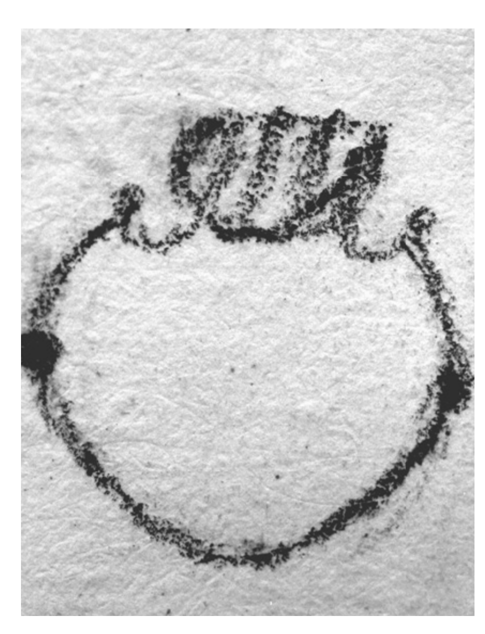


328.

Joan Baptista Vicente
Anillo
24/XI/1755
Lápiz y toques de carboncillo
Papel verjurado
A.H.M.V. Plateros. Caja 17. Libro de Dibujos.
1752-1882. f. 11.

Sortija tipo rosilla, con la gema central facetada y de mayor tamaño que las circundantes. Hombros con dos sigmas estilizadas. Es un dibujo muy delicado en comparación con otros anteriores vistos hasta ahora. Se representa el anillo en una cartela de rocalla a imagen de las Pasantías catalanas.

Acompaña el siguiente texto:
"Examen de Bautista Visente. En día 25 noviembre año 1755 se examinó Bautista Visente en presencia de Tomás Planes, Luis Visente, Ynasio Llansol, Salvador Martínez, mayorales; Miguel Vilella, Estasio Castrillo, Visente Entreaguas, Visente Bort, proombres; Luis Visente, Pasqual Velasco, padrinos. Y para que coste, lo noté en día, mes y año. Carlos Calot, escribano" (Rúbrica).

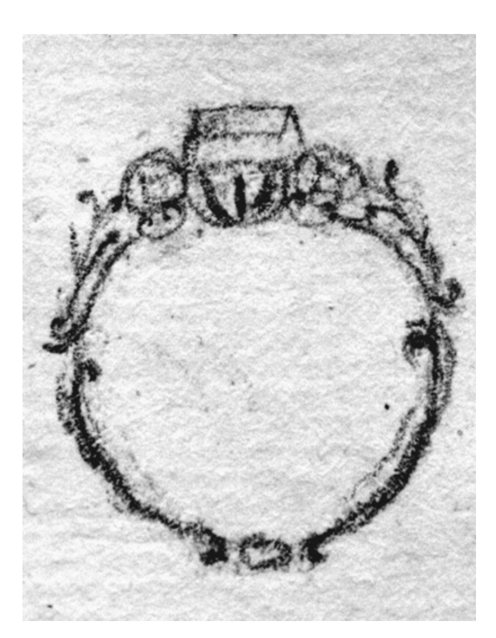


329.

Vicent Fuster
Anillo
29/XI/1755
Lápiz
Papel verjurado
A.H.M.V. Plateros. Caja 17. Libro de Dibujos. 1752-1882. f. 12.

Anillo de trazas apenas esbozadas. Sin embargo es posible asimilarla al Tipo A1, es decir, una sortija de un solo engaste. El aro parece decorado con bolitas en el arranque de los hombros que, posiblemente tuvieron volutas en la unión con el chatón.

Acompaña el siguiente texto:
"Examen de Visente Fuster. Día 30 de noviembre año 1755 se examinó Visente Fuster en presensia de Luis Visente, Ynasio Llansol, Salvador Martínez, mayorales; Miguel Vilella, Estasio Castrillo, Visente Entreaguas, Visente Bort, proombres; Tomás Planes, Pedro Fuster, padrinos. Y para que coste, lo noté en día, mes y año. Carlos Calot, escribano" (Rúbrica).

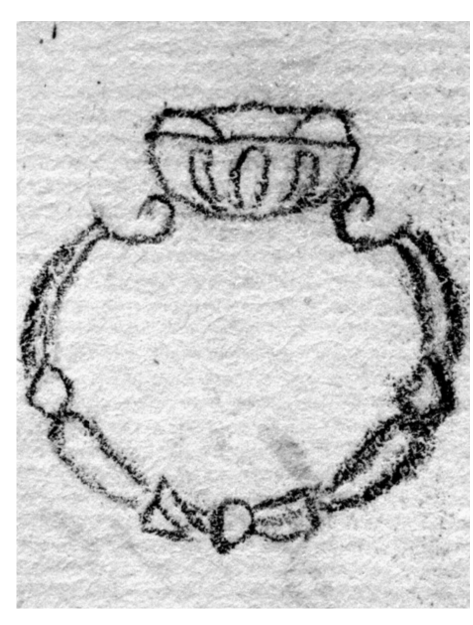


330.

Cristòfol Pinyol
Anillo
2/XII/1755
Lápiz
Papel verjurado
A.H.M.V. Plateros. Caja 17. Libro de Dibujos. 1752-1882. f. 11v.

Cintillo de tres gemas engastadas alineadas. La central es una esmeralda en casquillo gallonado y las laterales posiblemente fueran sendos diamantes de talla rosa. Sortija de tres piedras con engaste agallonado. El aro y los hombros esta bellamente decorados con un cuidado relieve de de estilizadas sigmas con tornapuntas y volutas vegetalizadas en los hombros. Tipo D1.

Acompaña el siguiente texto:
"Examen de Christóval Piñol. Día 3 de diciembre año 1755 se examinó ha Christóval Piñol, casado con hija de maestro, en hasistensia de Tomás Planes, Luis Visente y Ynasio Llansol, Salvador Martínez, mayorales; Migel Vilella, Estasio Castrillo, Visente Entreaguas, Visente Bort, proombres; Visente Cavaller y Joseph Riva, hasistentes, Pasqual Velasco y Mariano Ximeno, padrinos, y el frascrito escribano. Carlos Calot, escribano" (Rúbrica).

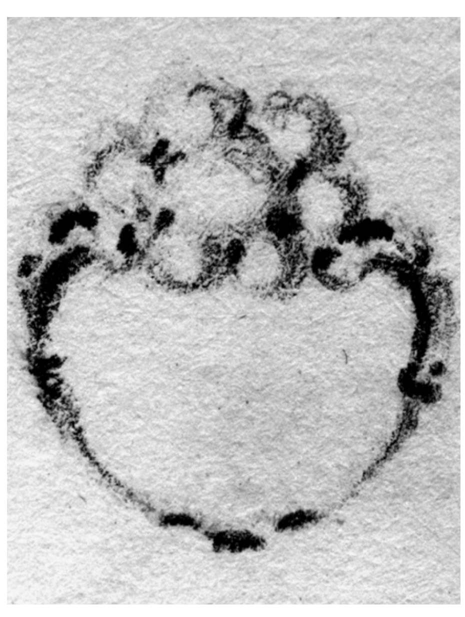


331.

Josep Seguers
Anillo
14/I/1756
Lápiz
Papel verjurado
A.H.M.V. Plateros. Caja 17. Libro de Dibujos.
1752-1882. f. 12v.

Anillo Tipo A1. En este caso, al igual que los ejemplos de estos años se ponen especial interés en el aro y su decoración, que aquí se forma mediante la unión de esferillas, conos, secciones lisas y termina en voltas dobles en la unión con el chatón.

Acompaña el siguiente texto:
"Examen de Joseph Seges. En día 15 de henero año 1756 se examinó ha Joseph Seges en presencia de Tomás Planes, Luis Visente, Ynasio Llansol, mayorales; Miguel Vilella, Estasio Castillo, Visente Entreaguas, Visente Bort, proombres; y Miguel Vilella y Luis Yvañes, padrinos, y Francisco Ferris, síndico. Y para que coste, lo noté en día, mes y año. Carlos Calot, escribano" (Rúbrica).



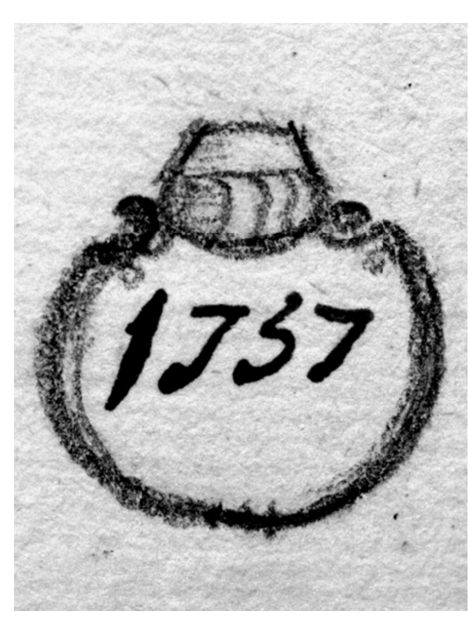
332.

Lluís Vicente, menor
Anillo
13/VI/1756
Lápiz y carboncillo
Papel verjurado
A.H.M.V. Plateros. Caja 17. Libro de Dibujos.
1752-1882. f. 13v.

Anillo con rosilla en el chatón con una gema central de mayor tamaño que las otras seis de la orla. Tipo B1. Hombros de apariencia vegetal que se ensanchan y se curvan, un leve relieve los separa del resto del aro.

Acompaña el siguiente texto:
"Examen de Luis Visente, menor. Día 21 de junio año 1756 se examinó ha Luis Visente, menor, en hasistensia de Tomás Planes, Ynasio Llansol, Salvador Martines, mayorales; Miquel Vilella, Estasio Castrillo, Visente Entreaguas, proombres; Joseph de Riva, Visente Cavaller, asistentes; Luis Visente y Bautista Visente, padrinos. Y para que coste, lo noté en día, mes y año. Carlos Calot, escribano" (Rúbrica).

Bibliografía:
- COTS MORATÓ, Francisco: *El examen de maestría en el arte de plateros de Valencia (1505-1882).* Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 2004 Catálogo, nº 342.



333.

Pere Emperador
Anillo
21/IV/1757
Lápiz y carboncillo
Papel verjurado
A.H.M.V. Plateros. Caja 17. Libro de Dibujos.
1752-1882. f. 15.

Anillo solitario de engaste en forma de casquillo gallonado. Pequeñas volutas unión con brazo. Tipo A1. Véase Joaquim Ferrer, 6/XII/1753.

Acompaña el siguiente texto:
"Examen de Pedro Emperador. En día 21 de abril año 1757 se examinó Pedro Emperador en presencia de Manuel Zaragosá, Salvador Capelo, Miguel Gómez, Antonio López, mayorales; Tomás Planes, Ynacio Llansol, proombres; Visente Ycart y Joseph Cros, padrinos; Salvador Miguel, mayor, y Joseph Espín, asistentes, y Francisco Antonio Ferris, síndico. Y para que coste, lo noté y firmé en día, mes y año. Carlos Calot, escribano" (Rúbrica).



334.

Ignasi Marçal
Anillo
9/I/1758
Lápiz, tinta
Papel verjurado
A.H.M.V. Plateros. Caja 17. Libro de Dibujos.
1752-1882. f. 16.

Anillo solitario con una esmeralda en un engaste gallonado. Hombros huecos, en V, con esferillas en los extremos. Bandas decorativas en relieve se sitúan en los cuartos del aro. Tipo A2.

Acompaña el siguiente texto:
"Examen de Ygnacio Marzal. En onze de enero mil setecientos sinquenta y ocho hizo el presente dibujo Ignacio Marzal, por examen de el brazo de artífizes de oro para la "Ciudad y Reyno", en presencia de Pasqual de Belazco, Juan Fernández, Joseph Belmunt, mayorales; Manuel Zaragozá, Salbador Capelo, Miguel Gómez, Antonio Lopes, proombres; Joseph Broquer o Vicente Cavaller, azistentes; Joseph de Croz y Mariano Ximeno, padrinos; Francisco Antonio Férriz, síndico, y el infraescrito escribano. Y para que conste, lo noté y firmé en dicho día, mes y año. Joseph Martínez Vento, escribano" (Rúbrica).

Bibliografía:
- COTS MORATÓ, Francisco: *El examen de maestría en el arte de plateros de Valencia (1505-1882)*. Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 2004 Catálogo, nº 344.



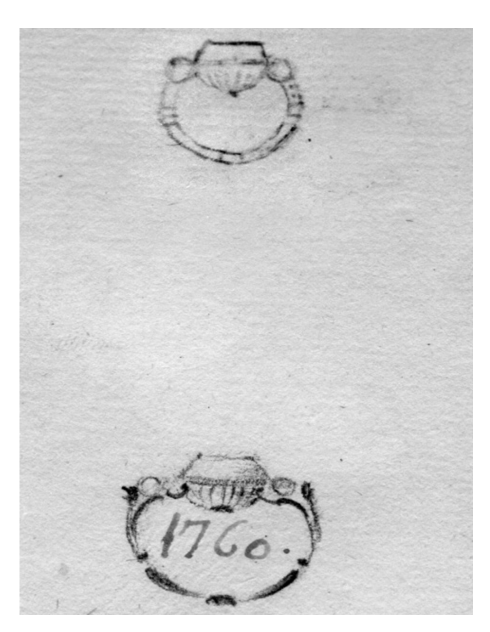
335.

Basili Franco
Anillo
11/VII/1758
Lápiz
Papel verjurado
A.H.M.V. Plateros Caja 17. Libro de Dibujos.
1752-1882. f. 16v.

Chatón en forma de cesta flores, *giardinetti*. Brazo liso que se ensancha mucho en los hombros y se completa con relieves de aspecto vegetal. Tipo F. Esto modelo es el primero que vemos en el Libro valenciano y del que tantos ejemplares aparece en las Pasantías de Barcelona.

Acompaña el siguiente texto:
"Examen de Bacilio Franco. En onze de julio 1758 hizo el presente dibujo Bacilio Franco, hijo de colegial nuestro, por examen de el brazo de artífices de oro, en presencia de Pasqual de Belazco, Juan Fernández, Antonio Martínez y Joseph Belmunt, mayorales, y los demás señores de la Promanía. Y para que conste, ago la presente memoria en dicho día, mes y año. Joseph Martínez Vento, escribano" (Rúbrica).

Bibliografía:
- COTS MORATÓ, Francisco: *El examen de maestría en el arte de plateros de Valencia (1505-1882)*. Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 2004 Catálogo, nº 345
- GOU I VERNET, Assumpta: *La joieria i l´orfebreria barcelonines (1600- 1850)*. Universidad de Barcelona, Tesis doctoral inédita. Barcelona, 1999, V. II, p. 828.



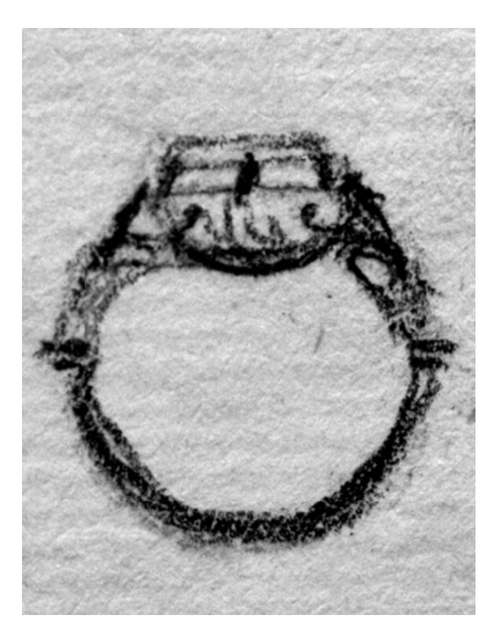
336.

Joaquim Fuster
Anillo
IV/1760
Lápiz y caroncillo
Papel verjurado
A.H.M.V. Plateros. Caja 17. Libro de Dibujos.
1752-1882. f. 18v.

Se presenta dos dibujos de sortijas. En ambos casos se representan sendos cintillos de tres gemas engastadas en casquillos. La gema central es mayor que las laterales y con el casquillo gallonado, las laterales parecen chispas. Añade volutas en los hombros.

El brazo presenta diferentes grosores para lograr un efecto decorativo. Pese a que descriptivamente sean iguales visualmente difieren mucho, siendo el dibujo inferior notablemente mejor que su compañero. Tipo D1. Se puede relacionar con las trazas de Tomàs Just, 29/VIII/1765.

Acompaña el siguiente texto:
"Examen de Juaquín Fuster. En quinse días del mes de abril 1760 hizo el presente dibujo Joaquín Fuzter por examen de el brazo de artífizes de oro, en presencia de Pasqual de Belazco, Juan Fernández, Antonio Martínez, Joseph Belmont, mayorales, y demás señores de la Junta. Y para que conste, ago la presente memoria en dichos día, mes y año. Y lo firmé. Joseph Martines Vento, escribano" (Rúbrica).



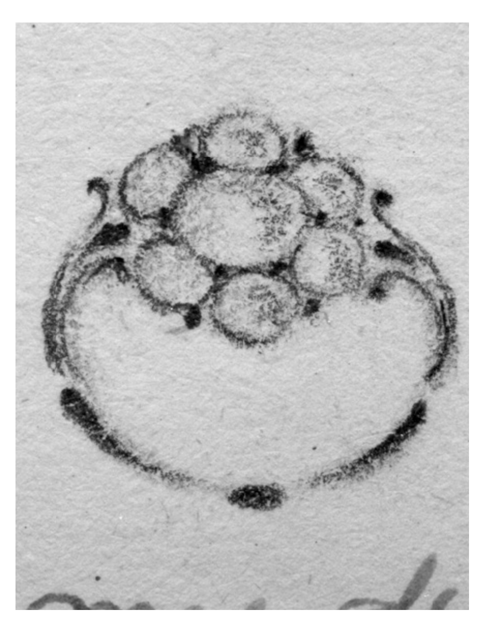
337.

Sixt Gisbert, mayor
Anillo
7/IV/1760
Lápiz y carboncillo
Papel verjurado
A.H.M.V. Plateros. Caja 17. Libro de Dibujos.
1752-1882. f. 19.

Solitario con una esmeralda engastada en un casquillo. Hombros con relieves abigarrados. Brazo liso solo interrumpido por bandas en cuartos. Tipo A1 o A2.

Acompaña el siguiente texto:
"Examen de Sixto Pasqual Gisvert. Año de 1760. En quinse días del mes de abril 1760 años hizo el presente dibujo Sixto Pasqual Gisvert por examen de el brazo de artífizes de oro, en presencia de Pasqual de Belazco, Juan Fernadez, Antonio Martínez, Joseph Belmont, mayorales, y demás señores de la Junta, cuyo examen se le confiere este día por averle pedido y echo depozito en tiempo avil, como más largamente consta en la Escritura a que me remito. Y para que conste, lo noté y firmé en dicho día, mes y año. Joseph Martínez Vento, escribano" (Rúbrica).

Bibliografía:
- COTS MORATÓ, Francisco: *El examen de maestría en el arte de plateros de Valencia (1505-1882).* Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 2004 Catálogo, nº 347.

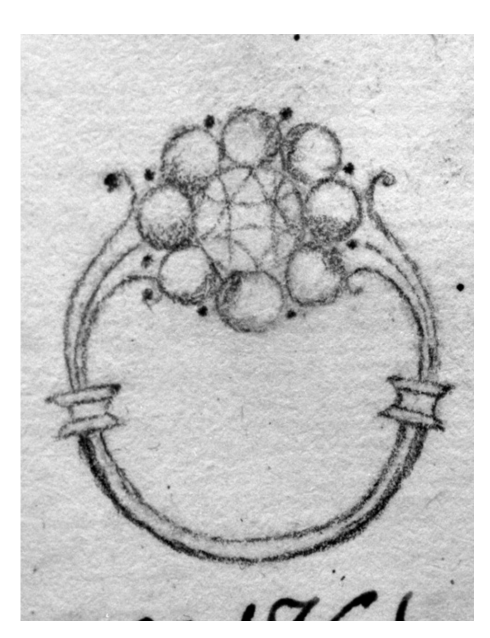


338.

Pere Pasqual
Anillo
8/IV/1760
Lápiz y carboncillo
Papel verjurado
A.H.M.V. Plateros. Caja 17. Libro de Dibujos. 1752-1882. f. 20.

Anillo con rosilla de siete gemas en el chatón, no representa las tallas. Hombros con delicadas volutas. Dibujo muy limpio y seguro. Tipo B1. Véase examen de Lluís Vicente, 13/VI/1756.

Acompaña el siguiente texto:
"Examen de Pedro Pasqual. Año de 1760. En quinze días del mes de abril de 1760 hizo el presente dibujo Pedro Pasqual por examen de el brazo de artífizes de oro, en presencia de Pasqual de Belazco, Juan Fernández, Antonio Martínez, Joseph Belmont, mayorales, y demás señores de la Junta. Y para que conste, ago la presente memoria en dicho día, mes y año. Y lo firmé. Joseph Martínez Vento, escribano" (Rúbrica).



339.

Joan Bosque
Anillo
3/XII/1761
Lápiz
Papel verjurado
A.H.M.V. Plateros. Caja 17. Libro de Dibujos.
1752-1882. f. 24.

Sortija con chatón de rosilla de nueve esmeraldas. En la central queda representada la talla y en las orlas se resume dibujando esferas. Los hombros se adornan con pequeñas volutas. Bandas muy pronunciadas que se sitúan en los cuartos del aro. Dibujo limpio y geométrico. Tipo B1.

Acompaña el siguiente texto:
"Examen de Juan Bosque. En 13 de disienbre de 1761 hizo el presente dibujo Juan Bosque en presencia de los mayorales, zeladores y demás electos, cuyo examen se le confiere haviendo cumplido en todo lo prevenido por ordenanza, según más largamente consta en la Escritura resivida por el síndico en dicho día, a que me remito. Y para que conste, hago la presente memoria en dicho día, mes y año. Estanislao Martínez, escribano" (Rúbrica).

Bibliografía:
- COTS MORATÓ, Francisco: *El examen de maestría en el arte de plateros de Valencia (1505-1882).* Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 2004 Catálogo, nº 349



340.

Vicent Planes
Anillo
3/XII/1761
Lápiz.
Papel verjurado
A.H.M.V. Plateros. Caja 17. Libro de Dibujos.
1752-1882. f. 23.

Sortija que emplea la técnica llamada ensaladilla o *giardinetti*. Presenta una ramita, flor, capullos. Hombros con volutas vegetalizadas. Destaca la asimetría del diseño del chatón. El aro presenta relieves que recuerda a las caracolas por su diseño helicoidal. Es éste un diseño que claramente materializa el ideal del rococó. Es un dibujo bonito y detallado. Tipo F.

Acompaña el siguiente texto:
"Examen de Vicente Planes y Remuy. En 13 de disienbre de 1761 se examinó Vicente Planes en presensia de los mayorales, zeladores y demás electos qe componen la Junta, cuyo examen se le confiere haviendo cumplido en todo lo prevenido por ordenanza, según más largamente consta en la Escritura resivida por el síndico, a que me refiero. Y para que conste, hago la presente memoria en dicho día, mes y año. Estanislao Martínez, escribano" (Rúbrica).

Bibliografía:
- COTS MORATÓ, Francisco: *El examen de maestría en el arte de plateros de Valencia (1505-1882)*. Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 2004 Catálogo, nº 350.



341.

Lluís Marià Ruiz
Anillo
3/XII/1761
Lápiz
Papel verjurado
A.H.M.V. Plateros. Caja 17. Libro de Dibujos.
1752-1882. f. 24v.

Sortija de flores en el chatón, con gemas de colores según la técnica llamada ensaladilla. Presenta una flor grande, capullos y hojas. El brazo muestra una voluta con rocalla. Destaca la asimetría del diseño. Representa la pieza no al completo sino mediante dos detalles de la misma, es decir, el frente y una mitad del brazo. Tipo F.

Acompaña el siguiente texto:
"Examen de Luis Mariano Ruiz. En 13 de diciembre de 1761 se examinó Luis Mariano Ruis en presencia de los mayorales, zeladores y demás electos, cuyo examen se le confiere haviendo cumplido en todo lo prevenido por ordenanza, según más largamente consta en la Escritura que autorizó el síndico en dicho día. Y para que conste, hago la presente memoria en dicho día, mes y año. Estanislao Martines, escribano" (Rúbrica).



342.

Ramon Bergon, mayor
Anillo
3/XII/1761
Lápiz.
Papel verjurado
A.H.M.V. Plateros. Caja 17. Libro de Dibujos.
1752-1882. f. 23v.

Anillo a flores, ensaladilla. Decoración vegetal que se extiende hacia la mitad del brazo. *Ces* contrapuestas relivarias en el brazo. Demuestra gran asimetría y un dibujo muy cuidado.

Acompaña el siguiente texto:
"Examen de Raymundo Bergón. En 20 de diciembre de 1761 se examinó Raymundo Bergón en presencia de los mayorales, zeladores y demás electos, cuyo examen se le confiere haviendo cumplido en todo lo prevenido por ordenanza, según más largamente consta en la Escritura que autorizó el síndico en dicho día, mes y año, a que me remito. Y para que conste, hago la presente memoria en dicho día. Estanislao Martínez, escribano" (Rúbrica).



343.

Bernardí Calot
Anillo
29/XI/1762
Lápiz
Papel verjurado
A.H.M.V. Plateros. Caja 17. Libro de Dibujos.
1752-1882. f. 26.

Anillo con chatón con flores, hojas y tallo, realizado con diamantes. Aunque los elementos se disponen de forma asimétrica el estilo del dibujo resulta bastante geométrico, rígido e irreal. Este aspecto provoca que no resulte tan hermoso como los tres ejemplos anteriores. El brazo presenta una decoración menuda de sigmas terminadas en roleos.

Acompaña el siguiente texto:
"Examen de Bernardino Calot. En 29 de noviembre 1762 se examinó e hizo el presente dibujo Bernardino Calot en presencia de los mayorales, prohombres, zeladores y demás electos, haviendo primeramente cumplido con todo lo prevenido por ordenanza, según más largamente consta en la Escritura que autorizó Ferris en dicho día, mes y año. Y para que conste, hago la presente en dicho día. Estanislao Martínez, escribano" (Rúbrica).

Bibliografía:

- COTS MORATÓ, Francisco: *El examen de maestría en el arte de plateros de Valencia (1505-1882).* Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 2004 Catálogo, nº 353



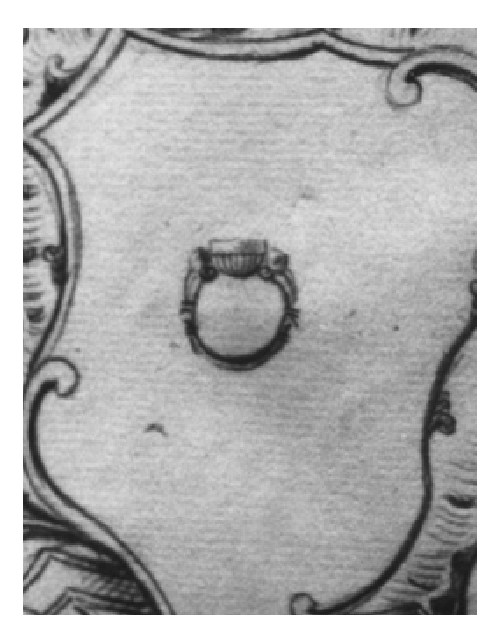
344.

Pasqual Velasco, menor
Anillo
29/XI/1762
Sanguina
Papel verjurado
A.H.M.V. Plateros. Caja 17. Libro de Dibujos.
1752-1882. f. 25.

Anillo con chatón de flores y frutos, muy calado y asimétrico. Realizado con diamantes. Brazo decorado con delgadas volutas de distintos tamaños. Reproduce el modelo dibujado por Vicent Planes el año anterior. Tipo F.

Acompaña el siguiente texto:
"Examen de Pasqual de Velasco. En 29 de noviembre de 1762 se examinó e hizo el presente dibujo Pasqual de Velasco en presencia de los mayorales, prohombres, zeladores y demás electos, haviendo previamente cumplido en todo lo prevenido por ordenanza, según más largamente consta en la Escritura que autorizó Ferris en dicho día. Y para que conste, hago la presente dicho día, mes y año. Estanislao Martínez, escribano" (Rúbrica).

Bibliografía:
- COTS MORATÓ, Francisco: *El examen de maestría en el arte de plateros de Valencia (1505-1882)*. Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 2004, Catálogo nº 354.



345.

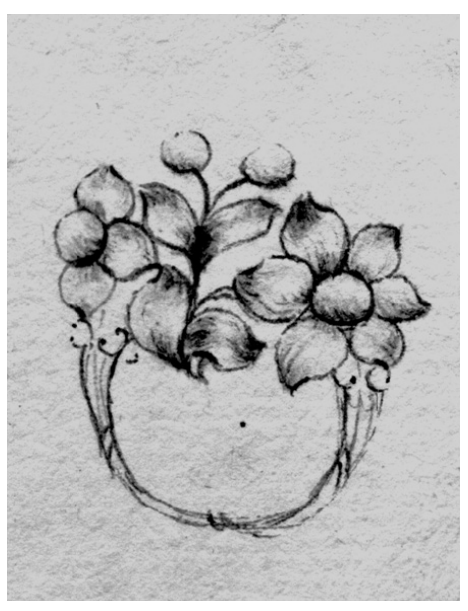
Manuel Andrés, mayor
Anillo
26/XI/1763
Lápiz y carboncillo
Papel verjurado
A.H.M.V. Plateros. Caja 17. Libro de Dibujos.
1752-1882. f. 32v.

Anillo con chatón en forma de cintillo de tres gemas alineadas. La central es una esmeralda y las laterales son chispas de diamante. Considerable ensanchamiento en los hombros. Aro liso. Tipo D1.

Se inserta en anillo en un marco con rocalla, que presenta elementos referentes al Cardenal como el báculo, la cruz de doble brazo como alusión a San Eloy, patrón de los plateros, aunque en realidad nunca tuvo esa dignidad en la Iglesia.

Acompaña el siguiente texto:
"Año 1763. Examen de Manuel Andrés. En 26 de noviembre 1763 se examinó e hizo el presente dibujo Manuel Andrés en precensia de los mayorales, prohombres, zeladores y demás electos; haviendo cumplido en todo lo que previene la ordenanza, como más largamente consta en la Escritura que autoriso Feris en dichos. Y para que conste, yse la presente en dicho día, mes y año. Estanislao Martínez, escribano" (Rúbrica).

Bibliografía:
- COTS MORATÓ, Francisco: *El examen de maestría en el arte de plateros de Valencia (1505-1882).* Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 2004 Catálogo, nº 355.
- SANZ SERRANO, Mª Jesús: *Una Hermandad Gremial: San Eloy de los plateros. 1341-1914*. Sevilla: Universidad Sevilla, 1996, p. 38, figs. 3, 21 y 27.
- IGUAL ÚBEDA, Antonio: El Gremio de Plateros. Ensayo de una historia de la platería valenciana. Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo, 1956, p. 160. Lámina LXXVI.



346.

Tadeu Gisbert
Anillo
26/XI/1763
Pluma y aguada, tinta negra
Papel verjurado
A.H.M.V. Plateros. Caja 17 Libro de Dibujos.
1752-1882. f. 29.

Chatón de flores a modo de ensaladilla. Diseño calado y asimétrico. Hace una representación más bien artística, no tanto técnica. El brazo se adorna con tres bandas diagonales, ensanchándose en los hombros. Tipo F.

Acompaña el siguiente texto:
"Examen de Tadeo Chisvert. Año 1763. En 26 de noviembre de 1763 ce examinó e yso el presente dibujo Tadeo Chisvert en precençia de los mayorales, prohombres, zeladores y demás electos, haviendo cumplido en todo lo prevenido en las ordenanzas, según más largamente consta en la Escritura que autorisó Ferris. Y para que conste, hago la precente en dicho día, mes y año. Estanislao Martínez, escribano" (Rúbrica).



347.

Manuel Peleguer
Anillo
26/XI/1763
Lápiz y carboncillo
Papel verjurado
A.H.M.V. Plateros. Caja 17. Libro de Dibujos.
1752-1882. f. 31.

Anillo con chatón de flores –casi parecen frutos-, ensaladilla. Destaca su gran simetría. El brazo presenta relieves vegetales, con dos bifurcaciones y calado en hombros. Tipo F.

Acompaña el siguiente texto:
"Examen de Manuel Peleguer. Año de 1763. En 26 de noviembre 1763 se examinó e hizo el precente dibujo en presencia de los mayorales, proombres, zeladores y electos, haviendo cumplido en todo lo prevenido en la ordenanza, según más largamente consta en la Escritura que en dicho autorisó Ferris. Y para que conste, yse la presente en dicho día, mes y año. Estanislao Martínez, escrivano" (Rúbrica).

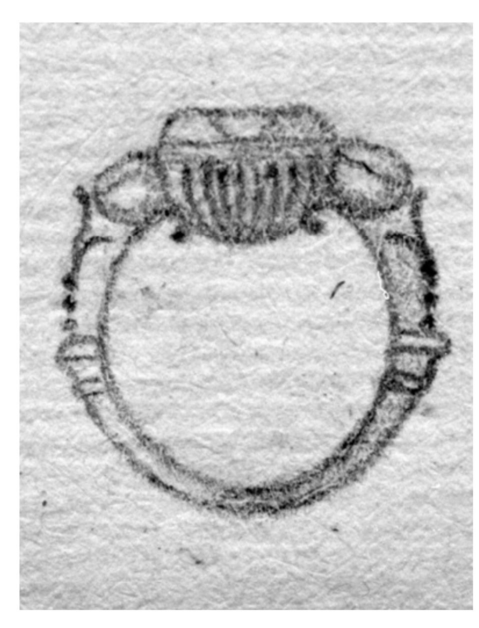


348.

Joan Baptista Vinyeta
Anillo
26/XI/1763
Lápiz y carboncillo
Papel verjurado
A.H.M.V. Plateros. Caja 17. Libro de Dibujos. 1752-1882. f. 30.

Anillo con chatón de flores, ensaladilla. Estilo asimétrico. Flores menudas, al detalle. Brazo con decoración en relieve vegetal, muy delicado. Presenta en marco en forma de cornucopia compuesta por rocalla y *ces* vegetales. Indudablemente rococó. Destaca lo primoroso en diseño de joya y en ejecución del dibujo. Tipo F.

Acompaña el siguiente texto:
"Examen de Juan Bautista Viñeta. Año 1763. En 26 de noviembre 1763 se examinó e hizo el presente dibujo Juan Bautista Viñeta en presencia de los mayorales, prohombres, zeladores y demás electos, haviendo cunplido en todo lo prevenido en la ordenanza, según más largamente consta en la Escritura que autorizó Ferris. Y para que conste, ago la presente en dicho día, mes y año. Estanislao Martínez, escrivano" (Rúbrica).



349.

Francesc Xavier Blasco, mayor
Anillo
29/IX/1764
Lápiz
Papel verjurado
A.H.M.V. Plateros. Caja 16. Libro de Dibujos.
1688-1830. f. 93.

Cintillo de tres gemas alineadas, la central es mayor y se encuentra engastada en un casquillo gallonado. Los hombros muestran bandas en los cuartos, perlado, delgados tallos vegetales terminados en tornapuntas. Tipo D1.

Acompaña el siguiente texto:
"Examen de Xavier Vlasco en el año 1764. En el día 5 de desiembre se examinó e hizo el presente dibujo en presencia de los mayorales y demás que componen la Junta, cumpliendo tan bien en todo lo prevenido en las ordenanzas, como más largamente consta en la Escritura que en dicho día autorisó Ferris, a que me refiero. Y para que conste, ago la precente que firmo en dicho día, mes y año. Mariano Ximeno, escribano" (Rúbrica).



350.

Vicent Colomes
Anillo
29/IX/1764
Lápiz
Papel verjurado
A.H.M.V. Plateros. Caja 17. Libro de Dibujos.
1752-1882. f. 34.

Sortija de flores. Destaca la asimetría de la composición floral compuesta por una flor con su tallo, acompañada de capullos y hojuelas, posiblemente elaborado con piedras tipo ensaladilla, así como su ejecución naturalista y delicada. Se decora la mitad del brazo con una caracola. Tipo F.

Acompaña el siguiente texto:
"Año 1764. Examen de Vicente Colomes. En el día 5 de diciembre 1764 se examinó he yso el presente dibujo Vicente Colomes en presencia de los señores mayorales, prohombres, seladores, examinadores y demás electos que componen la Junta, haviendo cumplido en todo lo prevenido en las ordenanzas, como más largamente consta en la Escritura que hautorizó Ferris en dicho. Y para que conste, yse la presente dicho día, mes y año. Mariano Ximeno, escrivano" (Rúbrica).

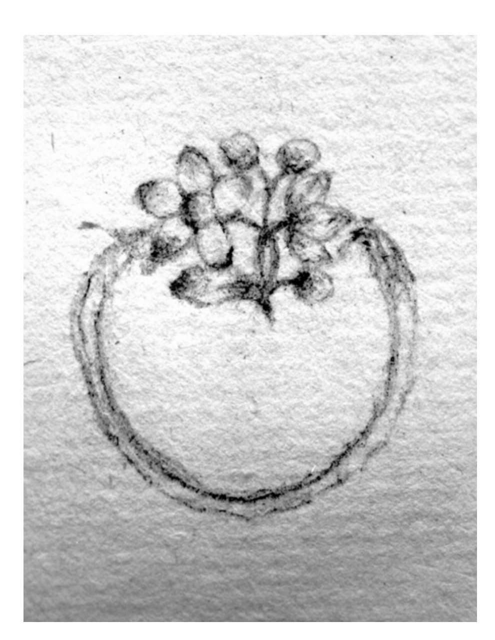


351.

Bru Mateu
Anillo
29/IX/1764
Lápiz
Papel verjurado
A.H.M.V. Plateros. Caja 17. Libro de Dibujos.
1752-1882. f. 33.

Primer anillo que presenta el chatón no solo con flores sino que éstas surgen de un cesto. Flores y capullos estarían realizados en ensaladilla. El aro se compone de sigmas vegetales delicadas. Destaca la asimetría del conjunto. Si bien parece una representación más bien artística, no técnica, es un ejemplar hermoso y delicado que se puede relacionar con el diseño que presentó Basili Franco (11/VII/1758) para su examen. Tipo F.

Acompaña el siguiente texto:
"Año 1764. Examen de Bruno Mateu. En el día 5 de diciembre 1764 se examinó he yso el presente dibujo Bruno Mateu en presencia de los mayorales, prohombres y demás electos y seladores y demás que conponen la Promanía, haviendo cumplido en todo lo prevenido en la ordenanza, como más largamente consta en la Escritura que autorizó Ferris en dicho. Y para que conste, yse la presente en dicho día, mes y año. Mariano Ximeno, escribano" (Rúbrica).



352.

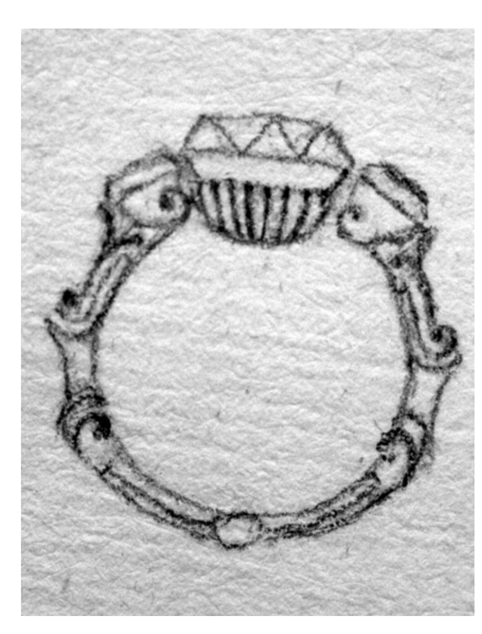
Josep Zapata
Anillo
29/IX/1764
Lápiz
Papel verjurado
A.H.M.V. Plateros. Caja 17. Libro de Dibujos.
1752-1882. f. 36.

Anillo con chatón de flores. Asimétrico. Brazo delgado, sin decoración, ni ensanchamiento en los hombros. Estaba realizado en diamantes sobre oro y plata. La plata empezó a usarse en Francia para las monturas de los diamantes pues así se potenciaba su brillo y blancura. Es el Tipo F.

Acompaña el siguiente texto:
"En el día 5 de diciembre 1764 se examinó e hizo el presente dibujo en presencia de los mayorales y demás señores que componen la Junta General, cumpliendo así mismo en todo lo prevenido en las reales ordenanzas, como más largamente consta en Escritura que autorisó Ferris. Y para que conste, ago la presente que firmo en dicho día, mes y año. Mariano Ximeno, escribano" (Rúbrica).

[Nota al margen] *«Examen de Joseph Zapata, matriculado de la "Ciudad y Reyno" en el año 1764».*

Bibliografía:
- COTS MORATÓ, Francisco: *El examen de maestría en el arte de plateros de Valencia (1505-1882).* Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 2004, Catálogo nº 363.



353.

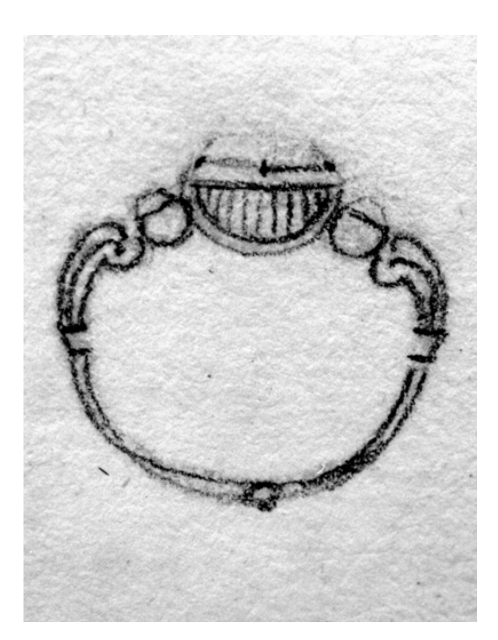
Antoni Gozalbo
Anillo
29/VIII/1765
Lápiz
Papel verjurado
A.H.M.V. Plateros. Caja 17. Libro de Dibujos.
1688-1830. f. 94..

Sortija tipo cintillo de tres gemas -una esmeralda y dos diamantes-, la central en engaste de casquillo gallonado y las dos laterales son más pequeñas y, aparentemente, están montadas al aire. El brazo es muy robusto y decorado con gran relieve de varias sigmas con volutas en los extremos. Tipo D1.

Acompaña el siguiente texto:
"Año de 1765, de Antonio Gonzalvo. En el día 4 de setiembre se examinó Antonio Gonsalvo, aviendo echo el presente dibujo, en presencia de los señores mayorales, prohombres, seladores y electos que componen la Junta, cumpliendo antes en todo lo prevenido en las ordenanzas, como más largamente consta en la Escritura autorisada por Francisco Antonio Ferris, a que me remito. Y para que conste, ago la presente que firmo en dicho día, mes y año. Mariano Ximeno, escribano."

Bibliografía:

- COTS MORATÓ, Francisco: *El examen de maestría en el arte de plateros de Valencia (1505-1882)*. Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 2004, Catálogo nº 364.

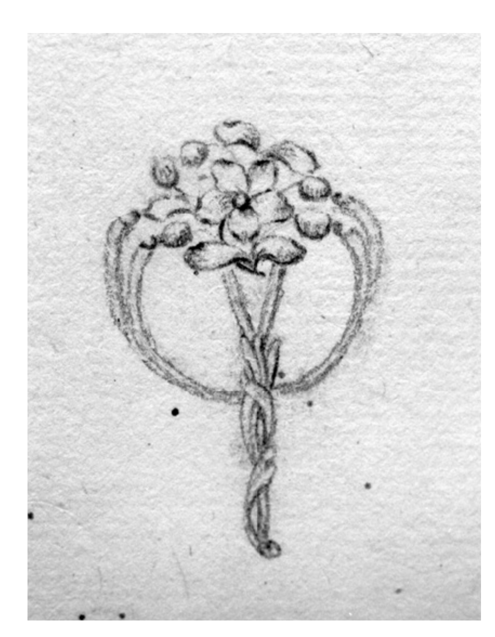


354.

Tomàs Just
Anillo
29/VIII/1765
Lápiz
Papel verjurado
A.H.M.V. Plateros. Caja 17. Libro de Dibujos. 1752-1882. f. 39.

Sortija tipo cintillo de tres gemas. La piedra del centro en una esmeralda (se representa la talla mediante una inflexión entre las dos líneas rectas de la montura) en un engaste de casquillo gallonado. A los lados se sitúan dos diamantes muy pequeños. Los hombros son calados y en forma de doble voluta. El brazo presenta bandas en los cuartos y esfera en mitad inferior. Tipo D1.

Acompaña el siguiente texto:
"Examen de Thomás Chust, del año 1765. En el día 4 de setiemb re 1765 se examinó, aviendo echo el presente dibujo, Thomás Chust en presencia de los señores mayorales, prohombres, seladores y electos que componen la Junta, haviendo cumplido primeramente en todo lo prevenido en la ordenanza, como más largamente consta en la Escritura autorisada por Francisco Antonio Ferris, síndico del Colegio, a que me remito. Y para que conste, ago la presente que firmo en dicho día, mes y año. Mariano Ximeno, escribano" (Rúbrica).

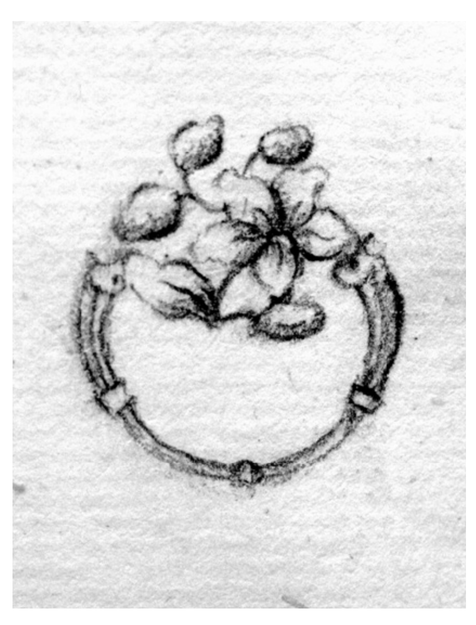


355.

Francesc Montagut
Anillo
29/VIII/1765
Lápiz
Papel verjurado
A.H.M.V. Plateros. Caja 17. Libro de Dibujos.
1752-1882. f. 40.

Chatón de flores o *giardinetti*, menudas, asimétricas. El chatón es casi circular. Los hombros calados. El brazo tiene una apariencia de tallo vegetal trenzado. El mérito del dibujo radica en la manera de representar la pieza puesto que se dibuja el chatón pero en el convergen dos vistas del mismo brazo, de frente y desde arriba. Este tipo de perspectiva no tiene precedentes en ningún libro de exámenes de plateros ni trazas conocidas. Tipo F.

Acompaña el siguiente texto:
"Dibujo de Francisco Montagud, del año 1765. En el día 4 de setiembre se examinó Francisco Montagud, aviendo echo el presente dibujo, en precensia de los señores mayorales, prohombres, seladores y electos, cumpliendo antes en todo lo prevenido en las ordenanzas, como más largamente consta en la Escritura autorisada por Francisco Antonio Ferris, síndico del Colegio, a que me remito. Y para que conste, ago la presente, que firmo en dicho día, mes y año. Mariano Ximeno, escribano" (Rúbrica).

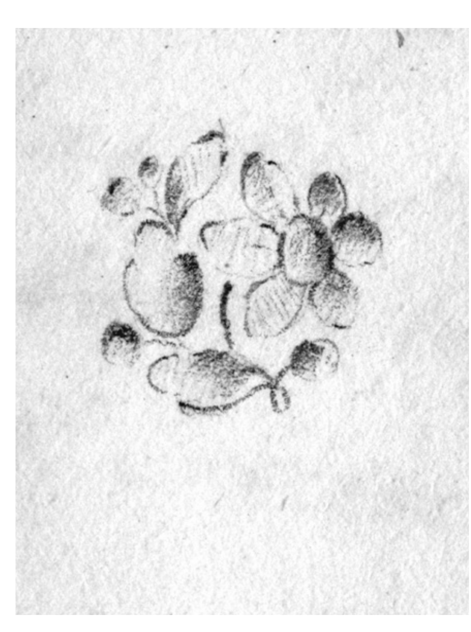


356.

Nicolau Ruiz
Anillo
29/VIII/1765
Lápiz
Papel verjurado
A.H.M.V. Plateros. Caja 17. Libro de Dibujos.
1752-1882. f. 38.

Sortija de flores. Chatón de flores en disposición asimétrica, casi circular, muy calado. Hombros anchos. Aro adornado con bandas en los cuartos y una esfera en la mitad. Tipo F.

Acompaña el siguiente texto:
"Examen de Nicolas Roys, año 1765. En el día 4 del mes de setiembre 1765 se examinó e hizo el presente dibujo Nicolás Rois en precencia de los señores que componen la Junta: mayorales, prohombres, seladores y electos, aviendo primeramente cunplido en todo quanto previenen las ordenanzas, como más largamente consta en la Escritura autorisada por Francisco Antonio Ferris, síndico de nuestro Colegio, a que me remito. Y para que coste, ago el presente que firmo a dicho día, mes y año. Mariano Ximeno, escribano" (Rúbrica).



357.

Ignasi López
Anillo
27/VIII/1766
Lápiz
Papel verjurado
A.H.M.V. Plateros. Caja 17. Libro de Dibujos.
1752- 1882. f. 43.

Sortija de flores, de oro, plata y ensaladilla. Chatón muy calado y asimétrico. Hombros calados con doble volutas. El brazo es el resultado de la unión de esbeltas sigmas. Tipo F.

Acompaña el siguiente texto:
"Dibujo de Ignacio López, del año 1766. En el día 5 de setiembre se examinó Ygnacio Lopes e hizo el presente dibujo en presencia de los señores mayorales, prohombres, seladores y electos, todos que componen la Junta, precidiendo, antes, todas la circunstancias prevenidas por ordenanzas, como más largamente consta en la Escritura que autorisó Francisco Antonio Ferris, a que me remito. Mariano Ximeno, escribano."

Bibliografía:

- COTS MORATÓ, Francisco: *El examen de maestría en el arte de plateros de Valencia (1505-1882)*. Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 2004, Catálogo nº 368.



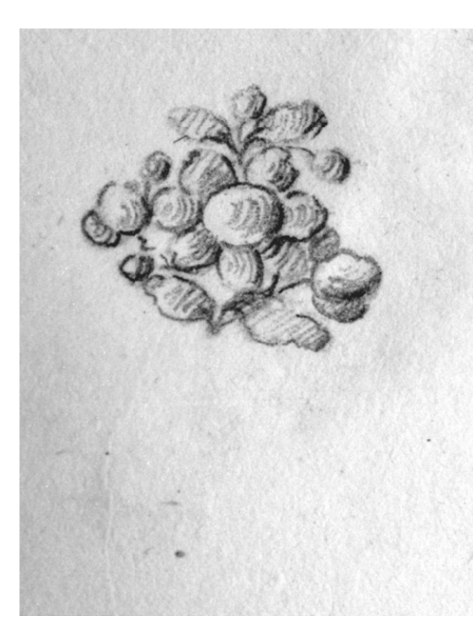
358.

Marià Moliner
Anillo
27/VIII/1766
Lápiz
Sombras a lápiz
Papel verjurado
A.H.M.V. Plateros. Caja 17. Libro de Dibujos.
1752-1882. f. 42.

Sortija de flores, chatón calado casi circular, elementos menudos. Hombros calados, con bifurcación en doble voluta. Brazo como con un tallo enrollado alrededor del aro. Realizado con diamantes. Tipo F.

Acompaña el siguiente texto:
"Dibujo de Mariano Moliner, del año 1766. En el día 5 de setiembre se examinó Mariano Moliner e hizo el presente dibujo en presencia de los señores mayorales, prohombres, seladores y electos, todos que componen la Junta, presediendo, antes, todas la sircunstansias prervenidas en las ordenansas, como más largamente en la Escritura autorisada por Francisco Antonio Ferris, síndico de este Colegio, a que me remito. Y para que conste, ago la presente, que firmo en dicho día, mes y año. Mariano Ximeno, escribano" (Rúbrica).

Bibliografía:
- COTS MORATÓ, Francisco: *El examen de maestría en el arte de plateros de Valencia (1505-1882).* Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 2004, Catálogo nº 369.



359.

Sebastià Sáez
Anillo
27/VIII/1766
Lápiz
Sombras a lápiz
Papel verjurado
A.H.M.V. Plateros. Caja 17. Libro de Dibujos.
1752-1882. f. 41.

Sortija de chatón con flores muy menudas. Es calado y casi circular. El brazo presentan, al igual que el examen anterior, decoración de aspecto vegetal alrededor del aro. Los hombros se realizan en V, es decir, son huecos, y se dividen en dos abrazaderas. Tipo F.

Acompaña el siguiente texto:
"Dibujo de Sebastián Zaes, del año 1766. En el día 5 de setiembre se examinó Sebastián Zaes, aviendo echo el presente dibujo, en presencia de los señores mayorales, prohombres, seladores y electos, que conponen la Junta practicando antes todo lo prebenido en las ordenanzas, como más largamente consta en la Escritura autorisada por Francisco Antonio Ferris, a que me remito. Y para que conste, ago la presente que firmo en dicho día, mes y año. Mariano Ximeno, escribano" (Rúbrica).



360.

Salvador Fuster
Anillo
31/VIII/1767
Lápiz
Papel verjurado
A.H.M.V. Plateros. Caja 17. Libro de Dibujos.
1752-1882. f. 45.

Sortija del tipo cintillo de tres piedras preciosas alineadas, en engastes individuales gallonados siendo el central mayor. Los hombros presentan hojas en relieve. El brazo es bastante grueso y marca la separación de los hombros mediante bandas en relieve. Tipo D1.

Acompaña el siguiente texto:
"Dibujo de Salvador Fuster. Año 1767. En el día 31 de el mes de agosto 1767 se examinó e hizo el presente dibujo en presencia de los mayorales, prohombres, zeladores y electos, como más largamente consta en la Escritura que autorizó el síndico en este día, a que me refiero. Y para que conste, hago el presente, que firmo en dicho día, mes y año. Estanislao Martínez, escribano" (Rúbrica).



361.

Marià Gómez
Anillo
31/VIII/1767
Lápiz
Sombrado a carbón
Papel verjurado
A.H.M.V. Plateros. Caja 17. Libro de Dibujos.
1752-1882. f. 48.

Anillo de flores menudas. Chatón calado. Hombros en V. Bandas en cuartos. Tipo F.

Acompaña el siguiente texto:
"Dibujo de Mariano Gomes. Año 1767. En el día 31 de agosto 1767 se examinó he hizo el presente dibujo Mariano Gomes en presencia de los mayorales, prohombres, zeladores y electos, según más largamente consta en la Escritura que autorizó el síndico en dicho día. Y para que conste, hago el presente que firmo en dicho día, mes y año. Estanislao Martínez, escribano" (Rúbrica).



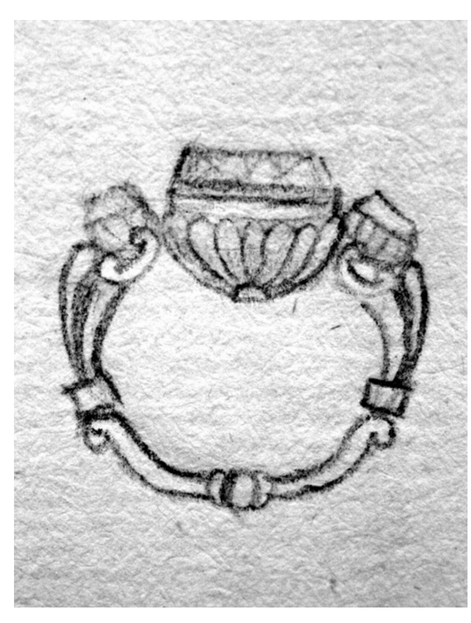
362.

Josep Ferran Peleguer
Anillo
31/VIII/1767
Lápiz
Papel verjurado
A.H.M.V. Plateros. Caja 17. Libro de Dibujos.
1752-1882. f. 47.

Anillo tipo solitario, es decir, con una sola gema. El engaste es un casquillo gallonado. Lo más sobresaliente del diseño es el aro dada la generosa decoración que presenta, puesto que está completamente cubierto de curvas y sigmas vegetalizadas. Tipo A1.

Se muestra el diseño de la joya pendiente de un tallo de hojas y flores anudado por una cinta.

Acompaña el siguiente texto:
"Dibujo de Joseph Fernando Peleguer. Año 1767. En el día 31 de agosto 1767 se examinó he hizo el presente dibujo Fernando Peleguer en presencia de los mayorales, prohombres, zeladores y electos, según así más largamente consta en la Escritura que autorizó el síndico en dicho día. Y para que conste, hago la presente que firmo en dicho día, mes y año. Estanislao Martínez, escribano" (Rúbrica).

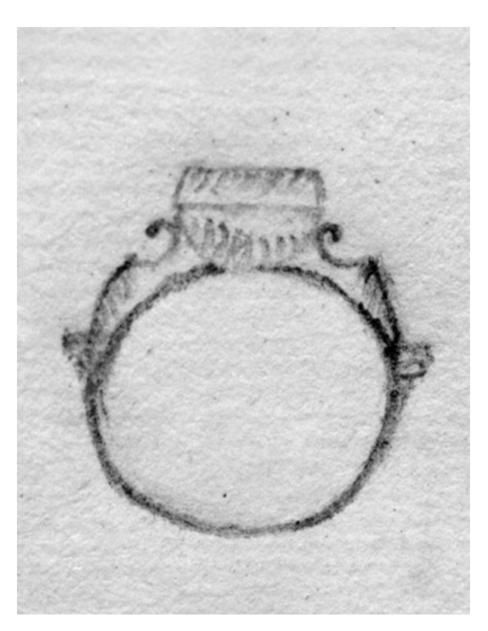


363.

Antoni Pinyol
Anillo
31/VIII/1767
Lápiz
Papel verjurado
A.H.M.V. Plateros. Caja 16. Libro de Dibujos. 1688-1830. f. 99.

Anillo del tipo cintillo con tres piedras con monturas gallonadas. Hombros muy marcados, en V. Brazos decorado con bandas, sigmas y una esferilla. Tipo D1.

Acompaña el siguiente texto:
"Dibujo de Antonio Piñol. Año 1767. En el día 31 de agosto 1767 Antonio Piñol, hijo de colegial de Vinaròs, hizo el presente dibujo en presencia de los mayorales, prohombres, celadores y electos para colegial de el Reyno, según consta por la Escritura que en dicho día autorizó el síndico. Y para que conste, hago la presente que firmo a dicho día, mes y año. Estanislao Martínez, escribano" (Rúbrica).

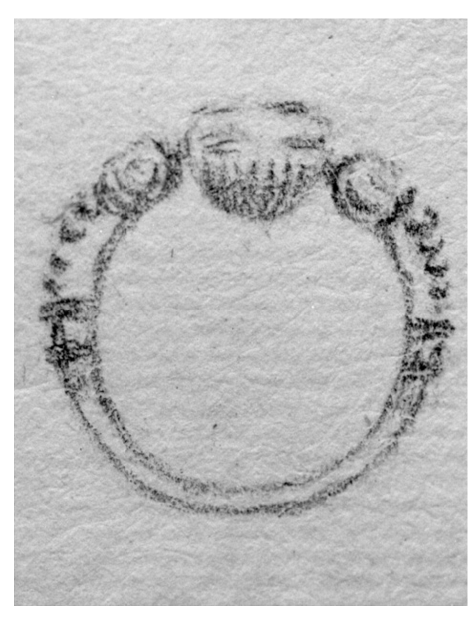


364.

Vicent Sena
Anillo
31/VIII/1767
Lápiz
Papel verjurado
A.H.M.V. Plateros. Caja 17. Libro de Dibujos.
1752-1882. f. 46.

Sortija del tipo solitario, engaste en forma d casquillo. Hombros con volutas y bandas en relieve en los cuartos. Tipo A1.

Acompaña el siguiente texto:
"Dibujo de Vicente Sena. Año 1767. En el día 31 de agosto 1767 se examinó e hizo el presente dibujo Vicente Sena en presencia de los mayorales, prohombres y zeladores y electos, como más largamente consta en la Escritura que autorizó el síndico en dicho día, a que me refiero. Y para que conste, hago la presente que firmo en dicho día, mes y año. Estanislao Martínez, escribano" (Rúbrica).

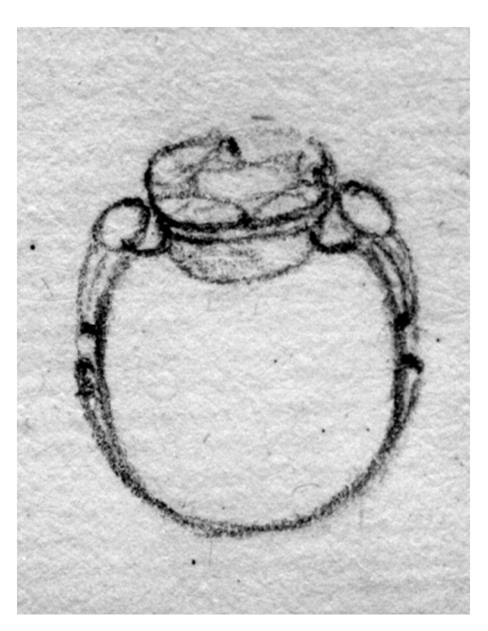


365.

Vicent de Luca
Anillo
30/VIII/1768
Lápiz
Papel verjurado
A.H.M.V. Plateros. Caja 17. Libro de Dibujos.
1752-1882. f. 50.

Sortija con tres engastes gallonados, el central mayor. Los hombros presentan un relieve perlado. Bandas en cuartos. Tipo D1.

Acompaña el siguiente texto:
"Dibujo de Vicente de Luca. Año 1768. Día 30 de agosto 1768 se examinó e hizo el presente dibujo Vicente de Luca, hijo de colegial, en presencia de los mayorales, prohombres, celadores y electos, según más largamente consta en el Libro de Escrivanía de este ano, que por haora está a mi cargo, y en la Escritura que autorizó el síndico en dicho día. Y para que conste, hago la presente que firmo en dicho día, mes y año. Estanislao Martínez, escribano" (Rúbrica).



366.

Josep Bort
Anillo
31/VIII/1769
Lápiz
Papel verjurado
A.H.M.V. Plateros. Caja 17. Libro de Dibujos. 1752-1882. f. 57.

Sortija con tres diamantes –el central mayor- en engastes lisos. Los hombros parecen un simple ensanchamiento sin decoración. Aro liso y delgado. Tipo D1.

Acompaña el siguiente texto:
"Bort. Dibujo de Joseph Bort y Ximeno. Año 1769. En 31 de agosto 1769 se examinó he hizo el presente dibujo Joseph Bort y Ximeno en presencia de los señores de la Promanía y electos, según contta en el Libro de la Escrivanía que por haora está a mi cargo, a que me refiero. Y por ser verdad, hago el presente que firmo en dicho día, mes y año. Estanislao Martínez, escrivano" (Rúbrica).



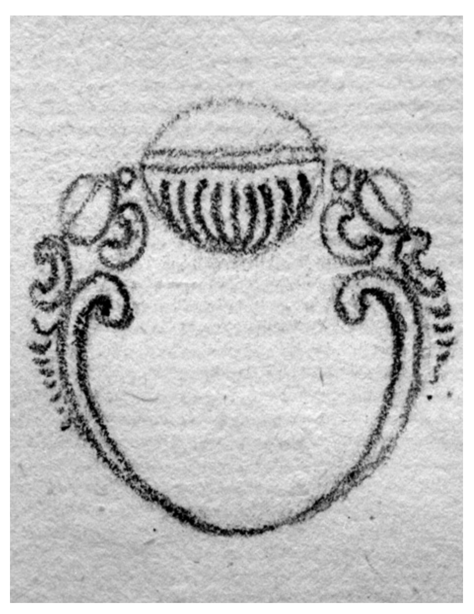
367.

Antoni Castanyer
Anillo
31/VIII/1769
Lápiz
Papel verjurado
A.H.M.V. Plateros. Caja 17. Libro de Dibujos.
1752-1882. f. 55.

Sortija con una esmeralda en un engaste gallonado. Los hombros se decoran con volutas y perlado. Se sitúan bandas muy desarrolladas en los cuartos. Tipo A1.

El dibujo es desproporcionado y de muy discreta calidad.

Acompaña el siguiente texto:
"Castañer. Dibujo de Antonio Castañer. Año 1769. En 31 agosto 1769 se examinó he hizo el presente dibujo Antonio Castañer en presencia de los señores mayorales, prohombres, zeladores y electos, según más largamente consta en el Libro de la Escrivanía que por haora está a mi cargo, a que me refiero. Y para que conste, hago la presente que firmo en dicho día, mes y año. Estanislao Martínez, escribano" (Rúbrica).



368.

Frederic Cros, mayor
Anillo
31/VIII/1769
Lápiz
Papel verjurado
A.H.M.V. Plateros. Caja 17. Libro de Dibujos.
1752-1882. f. 56.

Cintillo de tres engastes alineados en casquillos gallonados, son un topacio y dos diamantes. Lo más destacado es el aro por el efecto del relieve de una caracola a la altura de los hombros, realizados mediante fundido y cincelado, que se completa con las volutas de los extremos del propio hombro. Tipo D1.

Acompaña el siguiente texto:
"Dibujo de Federico Cros. Año 1769. En 31 de agosto 1769 se examinó he hizo el presente dibujo Federico Cros en presencia de los señores mayorales, prohombres, zeladores y electos, según más largamente consta en el Libro de Escrivanía que está por haora a mi cargo, a que me refiero. Y por ser verdad, hago la presente que firmo en Valencia en dicho día, mes y año. Estanislao Martínez, escribano" (Rúbrica).

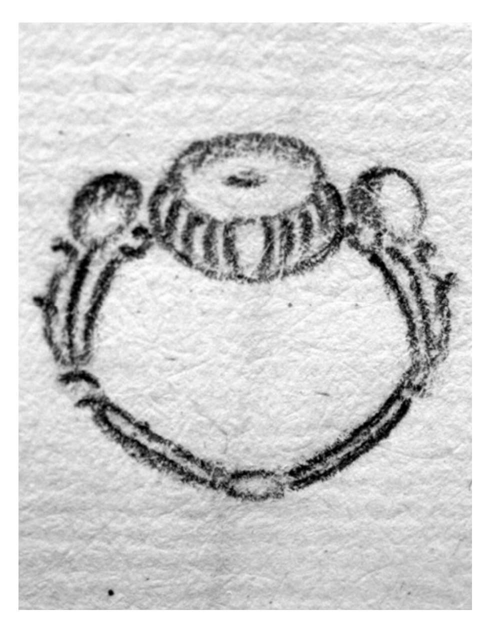


369.

Marià Martínez
Anillo
31/VIII/1769
Sanguina
Papel verjurado
A.H.M.V. Plateros. Caja 17. Libro de Dibujos.
1752-1882. f. 54.

Anillo de flores realizado con nueve diamantes. El un diseño asimétrico y calado. El brazo presenta eses sogueadas. Tipo F.

Acompaña el siguiente texto:
"Martínez, 31, agosto, 69. Dibujo de Mariano Martínez. Año 1769. En 31 de agosto de 1769 se examinó e hizo el presente dibujo en presencia de los señores mayorales, prohombres y electos, Mariano Martínez, según más largamente consta y es de ver en el Libro de la Escrivanía de este año que por haora para en mi poder, al que me refiero. Y para que conste, hago lo presente, que firmo en dicho día, mes y año. Estanislao Martínez, escrivano" (Rúbrica).



370.

Doménec Pérez, menor
Anillo
31/VIII/1769
Lápiz
Papel verjurado
A.H.M.V. Plateros. Caja 17. Libro de Dibujos. 1688-1830. f. 101.

Cintillo con un topacio, un rubí y una esmeralda. Hombros en V. El aro es el resultado de la unión de dos segmentos bastante rectos y tres óvalos. Tipo D1.

Acompaña el siguiente texto:
"Dibujo de Domingo Peres, en el año de 1769. Peres: 1769. En [...] de setienbre de 1769 se examinó he yso el presente dibujo Domingo Peres, yjo de colegial de el Reyno, en presensia de los mayorales, prohombres, zeladores y electos de este Colegio, según más largamente consta en la escritura que autorizó el síndico Ferris en dicho día, mes y año, a que me refiero. Y para que coste, ago la presente en dicho día. Estanislao Martínez, escribano" (Rúbrica).



371.

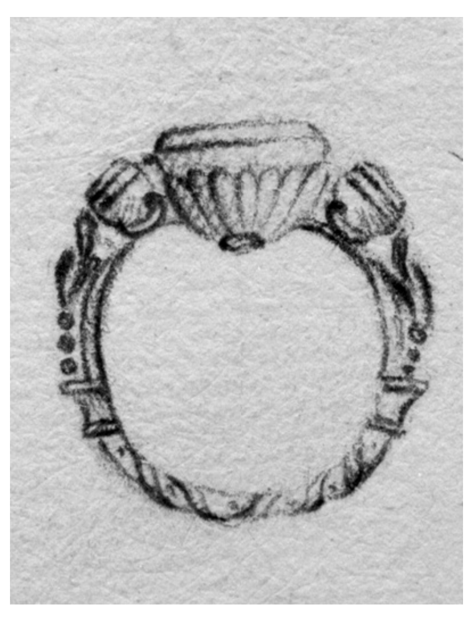
Francesc Vinyeta
Anillo
31/VIII/1769
Lápiz
Papel verjurado
A.H.M.V. Plateros. Caja 17. Libro de Dibujos.
1752-1882. f. 58.

La documentación revela que esta pieza llevaba engastada una esmeralda y dos diamantes sin embargo la ejecución del dibujo hace que parezca un solitario. Es Tipo D1.

Acompaña el siguiente texto:
"Viñeta. De Francisco Biñeta. Año 1769. En 31 de agosto 1769 se examinó he hizo el presente dibujo Francisco Biñeta en presencia de los señores mayorales, prohombres, zeladores y electos, según más largamente consta en el Libro de la Escrivanía que está a mi cargo por haora, a que me refiero. Y por ser verdad, hago el presente, que firmó en dicho día, mes y año. Estanislao Martínez, escrivano" (Rúbrica).

Bibliografía:

-COTS MORATÓ, Francisco: *El examen de maestría en el arte de plateros de Valencia (1505-1882)*. Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 2004, Catálogo nº 382.

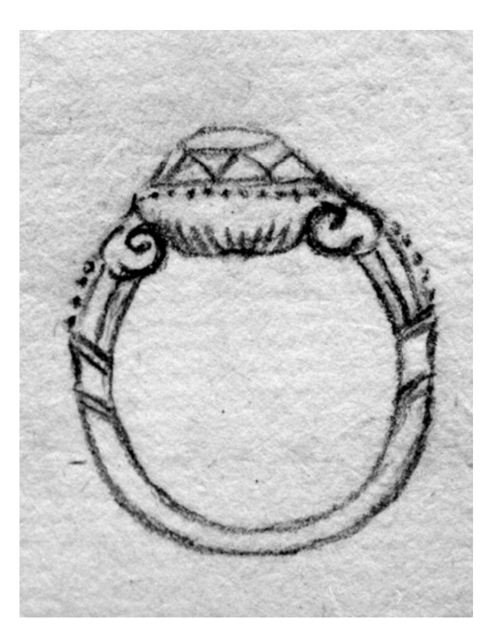


372.

Lluís de Luca
Anillo
13/IX/1770
Lápiz
Papel verjurado
A.H.M.V. Plateros. Caja 17. Libro de Dibujos.
1752-1882. f. 59.

Sortija de tres engastes en casquillo gallonados alineados. El principal interés radica en el aro, que está muy decorado mediante lo que quiere aparentar una cinta enrollada en el aro. Le siguen bandas dobles en los cuartos y a partir de ahí arrancan los hombros que se adornan con volutas y motivo perlado. El dibujo no señala los gallones de los engastes laterales ni la talla de las gemas. Tipo D1.

Acompaña el siguiente texto:
"Luca. Dibujo de Luis de Luca. Año 1770. En el día 13 de setiembre 1770 se examinó e hizo el precente dibujo Luis de Luca, hijo de colegial de esta ciudad, en precencia de los mayorales, prohombres, celadores y electos, según ací consta en el Libro de" la Escribanía de este año, que por aora está a mi cargo, y en la escritura que autorisó Francisco Antonio Ferris, síndico de este Colegio, en dicho día, mes y año. Christóval Segues, escribano" (Rúbrica).



373.

Vicent Pitaluga
Anillo
13/IX/1770
Lápiz
Papel verjurado
A.H.M.V. Plateros. Caja 17. Libro de Dibujos.
1752-1882. f. 61.

Anillo con engaste solitario en casquillo gallonado. Hombros con volutas y perlado y bandas en los cuartos. El resto del aro de deja liso. Tipo A1.

Acompaña el siguiente texto:
"Pitaluga. Dibujo de Vicente Pitaluga. Año 1770. En el día 13 de setiembre de 1770 se examinó e hizo el presente dibujo Vicente Pitaluga, hijo de colegial de esta ciudad, en presencia de los mayorales, prohombres y seladores y electos, según consta en la Escribanía de este año, que por aora está a mi cargo en este año, y en la escritura que autorisó Francisco Antonio Ferris, síndico de este Colegio en dicho día, mes y año. Christóval Seguers, escribano" (Rúbrica).

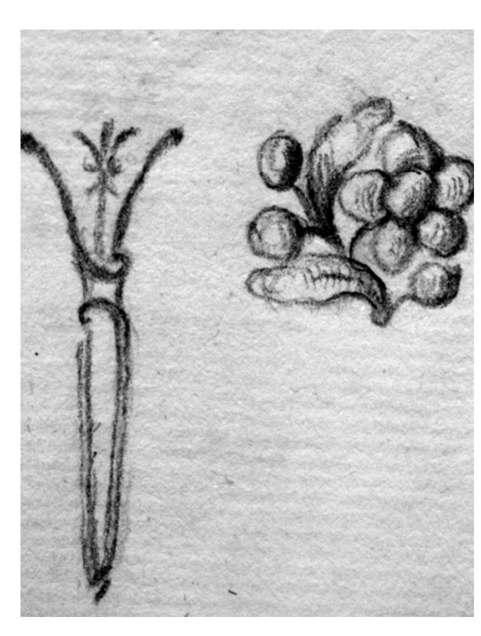


374.

Baltasar Simbor
Anillo
13/IX/1770
Pluma y tinta negra
Aguada muy ligera para las sombras
Papel verjurado
A.H.M.V. Plateros. Caja 17. Libro de Dibujos.
1752-1882. f. 62.

Sortija de flores. El chatón, como viene repitiéndose en casi todos los exámenes que proponen este tipo de anillo, es asimétrico y calado, con gemas de colores a la manera de ensaladilla o giardinetti. Hombros hueco, con dos abrazaderas en forma de V. El brazo presenta relieves vegetales menuditos. Tipo F.

Acompaña el siguiente texto:
"Simbor. Dibujo de Baltassar Simbor, matriculado y casado con hija de colegial. Año 1770. En el día 13 de setiembre 1770 se examinó e hizo el precente dibujo Baltazar Simbor, oficial matriculado y casado con yja de colegial, en precencia de los mayorales, prombres y seladores y electos de este Colegio, según consta más largamente en el Libro de la Escribanía que por aora está a mi cargo dicho ano, como más largamente consta en la Escritura que autorisó Francisco Antonio Ferris, síndico de este Colegio. Y para que conste, ago el presente, que firmo en dicho día, mes y año. Christóval Seguers, escribano" (Rúbrica).



375.

Pedro Álvarez de Quirós
Anillo
20/IX/1770
Lápiz
Papel verjurado
A.H.M.V. Plateros. Caja 17. Libro de Dibujos. 1752-1882. f. 63.

Sortija de flores. El aro es delgado y con una decoración de gran sutileza al incorporar delgadísimas sigmas en los bordes del aro y en los hombros. Tipo F.

Acompaña el siguiente texto:
"Quirós. Dibujo de Pedro Albares de Quirós, en 20 de setiembre 1770. Dibujo de Pedro Albares de Quirós en 20 de setiembre 1770, según consta en la escritura de Francisco Antonio Ferris, hecho en la plaza de matriculado de el Reyno, y hecha gracia para maestro de la "Ciudad y Reyno" por el señor don Marcos, mayoral yntendente ynterino de este Colegio, que así lo mandó dicho señor. Y para que conste, ago el presente en dicho día, mes y año. Christóval Segues, escribano" (Rúbrica).



376.

Francesc Sanz, menor
Anillo
8/IX/1771
Lápiz
Papel verjurado
A.H.M.V. Plateros. Caja 17. Libro de Dibujos.
1752-1882. f. 64.

Sortija tipo cintillo de tres gemas engastadas, la central en casquillo con gallones. Hombros con decoración imprecisa aunque se entrevé que son huecos, con dos abrazaderas en V y volutas. Brazo delgado. Tipo D1.

Pasqual Broquer realizará un modelo similar en su examen, fechado el 29 de agosto de 1773.

Acompaña el siguiente texto:
"Sans. Dibujo de Francisco Sans, de el ano 1771. En el día 8 de setiembre de el año 1771 se examinó e hizo el presente dibujo Francisco Sans, oficial matriculado, en presencia de los mayorales, prohombres y zeladores y electos, como más largamente consta en la Escritura que autorisó el síndico Francisco Antonio Ferris en dicho día, a que me refiero. Y para que conste, ago la presente en dicho día, mes y año. Christóval Segues, escribano" (Rúbrica).

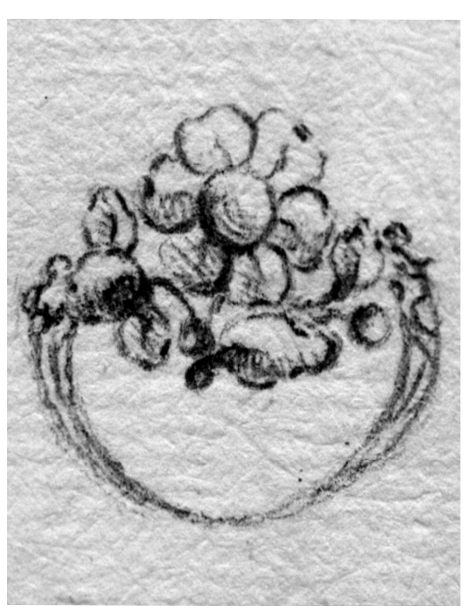


377.

Cristofol Seguers, menor
Anillo
8/IX/1771
Lápiz
Papel verjurado
A.H.M.V. Plateros. Caja 17. Libro de Dibujos.
1752-1882. f. 65.

Anillo tipo solitario, engaste con gallones. Hombros escuetos con volutas. El aro se decora como un elemento que simula una cinta enrollada, realizado mediante el fundido y cincelado de la pieza. Tipo A1.

Acompaña el siguiente texto:
"Seguers. Dibujo de Christóval Seguers, de el año 1771. Dibujo de hecho por Christóval Seguers en el año 1771 -digo en 8 de setiembre de dicho año- en presencia de los mayorales, prohombres y seladores, yjo de colegial de la "Ciudad y Reyno", según consta en la escritura de magisterio que autorisó Francisco Antonio Ferris en dicho día, mes y año, a que me refiero. Y para que conste, ago la presente en dicho día. Christóval Seguers, escribano"



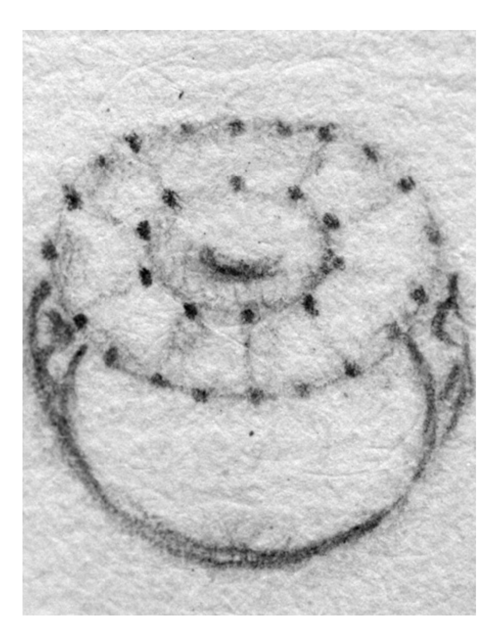
378.

Bartomeu Fontana
Anillo
27/VIII/1772
Lápiz
Papel verjurado
A.H.M.V. Plateros. Caja 17. Libro de Dibujos.
1752-1882. f. 69.

Sortija de flores, similar a todas las que se han explicando antes, realizada en diamantes. El aro presenta decoración pero, como novedad, se observa que el tipo de hombros robustos que sostienen el chatón se ha convertido en un leve ensanchamiento del aro. Tipo F.

Acompaña el siguiente texto:
"Fontana, 27, agosto, 1772. Dibujo de Bartolomé Fontana en el año 1772. En 27 de agosto de 1772 se examinó he yso el presente dibujo Bartolomé Fontana en presencia de los mayorales, prohombres, zeladores y electos de este Colegio, según consta por la Escritura que autorisó Francisco Antonio Ferris en dicho día, mes y año. Christóval Seguers, escribano" (Rúbrica).

Bibliografía:
- COTS MORATÓ, Francisco: *El examen de maestría en el arte de plateros de Valencia (1505-1882)*. Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 2004 Catálogo, nº 389.

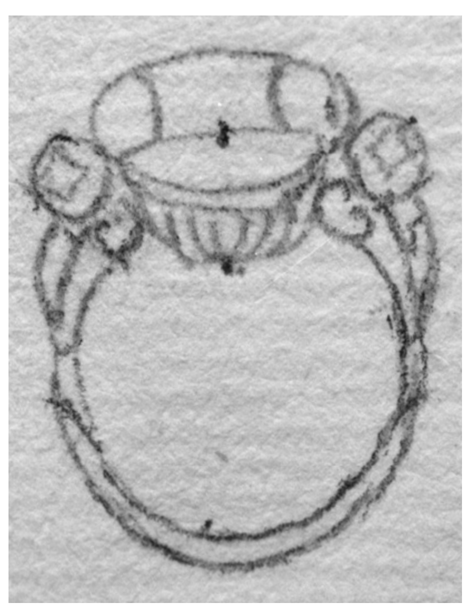


379.

Rafael Ricart
Anillo
27/VIII/1772
Lápiz
Papel verjurado
A.H.M.V. Plateros. Caja 17. Libro de Dibujos.
1752-1882. f. 68.

Sortija con rosilla ovalada en el chatón. La orla presenta once diamantes engastados en uñas. Es un modelo muy similar a los que abundan en Pasantías de Barcelona, particularmente en el Libro IV. Hombros de apariencia sólida con relieves decorativos imprecisos. Tipo B2.

Acompaña el siguiente texto:
"Ricarte, 27, agosto, 1772. Dibujo de Rafael Ricart de el año 1772. En 27 de agosto de 1772 se examinó he yso el presente dibujo Rafael Ricart en presencia de los mayorales, prohombres, zeladores y electos de este Colegio, según consta por la Escritura que autorisó Francisco Antonio Ferris en dicho día, mes y año. Christóval Seguers, escribano" (Rúbrica).



380.

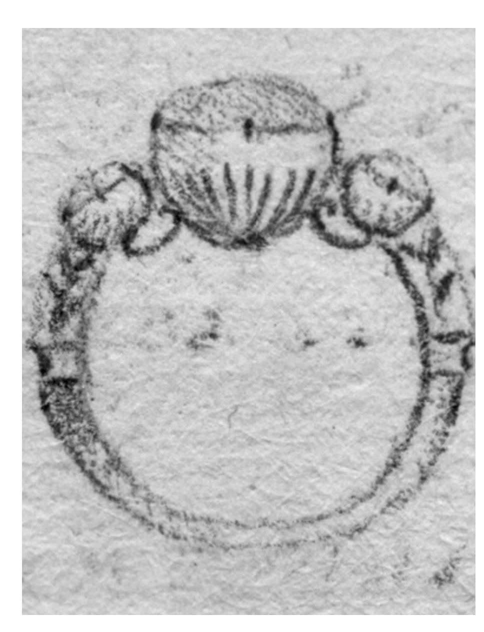
Pasqual Broquer
Anillo
29/VIII/1773
Lápiz
Papel verjurado
A.H.M.V. Plateros. Caja 17. Libro de Dibujos. 1752-1882. f. 73.

Sortija a medio camino entre el solitario –una esmeralda, según la documentación- con dos chispas de diamantes en hombros y el cintillo de tres engastes. Presenta hombros bastante significativos pero por la manera de representar la perspectiva no se puede asegurar que sean huecos –con abrazaderas- o sólidos.

Acompaña el siguiente texto:
"De Pasqual Broquer. Pasqual Broquer se examinó e hiso el presente dibujo en presensia de los señores mayorales, prohombres, zeladores y electos, según más individualmente consta en el Libro de la Escrivanía que por agora está a mi cargo, a que me refiero. Y para que conste, hago el presente, que firmo en dicho día, mes y año. Pedro Servellera, secretario" (Rúbrica).

Bibliografía:

- COTS MORATÓ, Francisco: *El examen de maestría en el arte de plateros de Valencia (1505-1882)*. Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 2004 Catálogo, nº 391.

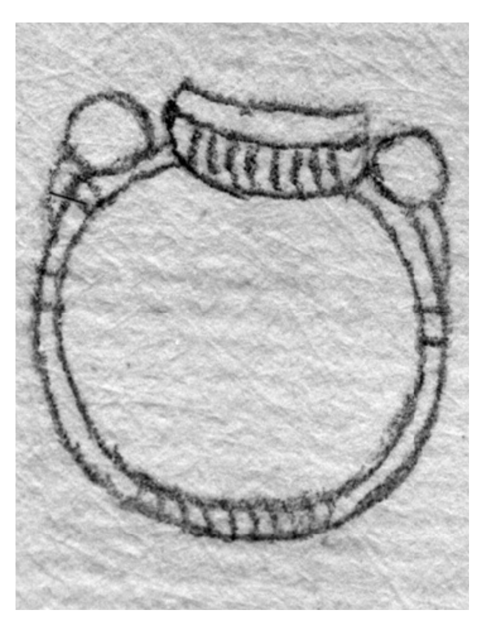


381.

Anastasi Castrillo, mayor
Anillo
29/VIII/1773
Lápiz
Papel verjurado
A.H.M.V. Plateros. Caja 17. Libro de Dibujos.
1752-1882. f. 73v.

Cintillo de tres engastes –una esmeralda y dos diamantes- como los vistos anteriormente. El brazo es muy masivo. Reproduce el mismo modelo que dibuja Salvador Fuster en 1767. Tipo D1.

Acompaña el siguiente texto:
"De Anastasio Castrillo. Anastasio Castrillo se examinó e hiso el presente dibujo en presensia de los señores mayorales, prohombres, zeladores y electos, según más individualmente consta en el Libro de la Escrivanía que por agora está a mi cargo, a que me refiero. Y para que conste, hago el presente que firmo en dicho día, mes y año. Pedro Servellera, secretario" (Rúbrica).

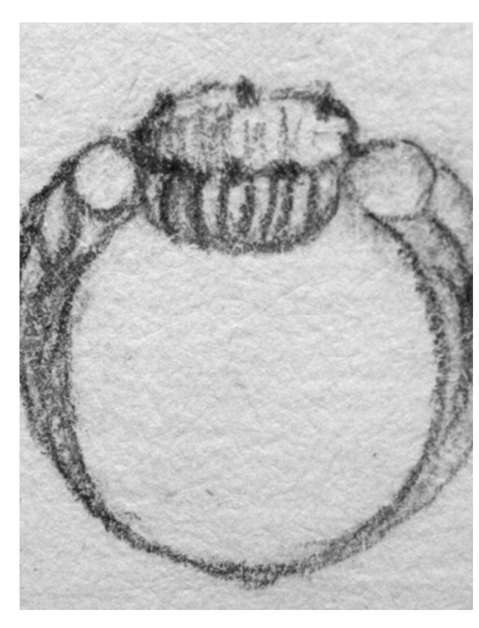


382.

Tadeu Chulvi
Anillo
29/VIII/1773
Lápiz
Papel verjurado
A.H.M.V. Plateros. Caja 17. Libro de Dibujos.
1752-1882. f. 72v.

Cintillo con tres piedras, una esmeralda y dos diamantes. Dibujo de muy discreta factura. Tipo D1.

Acompaña el siguiente texto:
"De Thadeo Chulbi. Thadeo Chulbi se examinó e hiso el prente dibujo en presensia de los señores mayorales, prohombres y zeladores y electos, según más individualmente consta en el Libro de la Escrivanía que por agora está a mi cargo, a que me refiero. Y para que conste, hago el presente, que firmo dicho día, mes y año. Pedro Servellera, secretario" (Rúbrica).

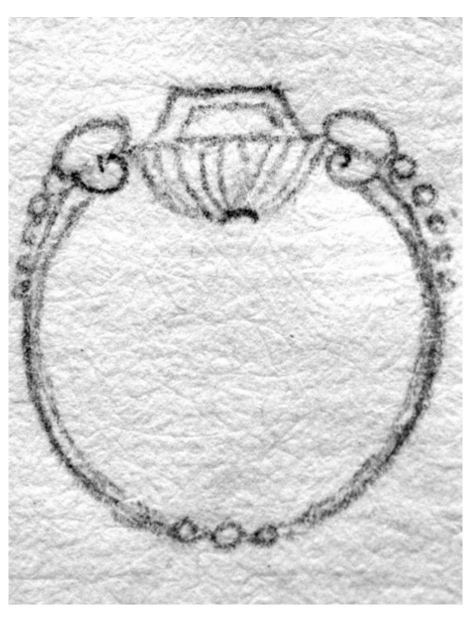


383.

Salvador Gómez
Anillo
29/VIII/1773
Lápiz
Papel verjurado
A.H.M.V. Plateros. Caja 17. Libro de Dibujos.
1752-1882. f. 74.

Cintillo de tres engastes –una esmeralda y dos diamantes-. El brazo se ensancha progresivamente hasta llegar al chatón, vemos que ya no hay unos hombros con una marcada separación del resto del aro. Dibujo muy esquemático. Tipo D1.

Acompaña el siguiente texto:
"De Salvador Gómez. Salvador Gomes se examinó e hiso el presente dibujo en presencia de los señores mayorales, cuya plasa se le confirió de grasia, según más individualmente consta en el Libro de la Escrivanía que por agora está a mi cargo, a que me refiero. Y para que conste, hago el presente que firmo en dicho día, mes y año. Pedro Servellera, secretario" (Rúbrica).

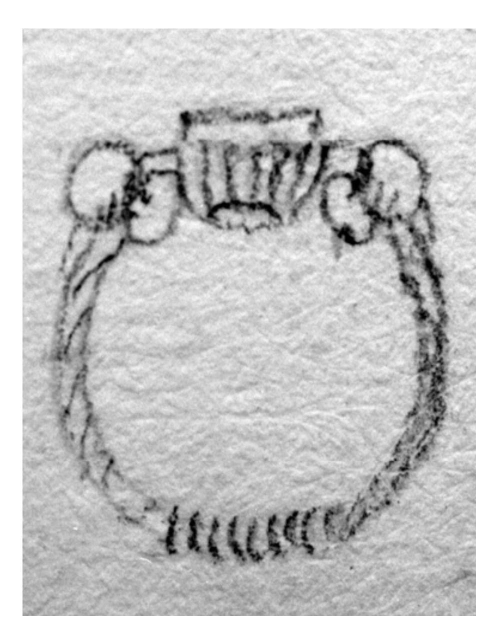


384.

Nicolás Martínez
Anillo
29/VIII/1773
Lápiz
Papel verjurado
A.H.M.V. Plateros. Caja 16. Libro de Dibujos. 1688-1830. f. 107.

Sortija tipo cintillo de tres engastes –una esmeralda y dos diamantes-, el central con gallones en el revés. Los hombros son leves y de decorados con *ces* y perlado relivario. El brazo también es esbelto y con esferillas en el centro. Tipo D1.

Acompaña el siguiente texto:
"De Nicolás Martínez, de Orihuela. Nicolás Martínez se examinó e hiso el presente dibujo en presensia de los señores mayorales, prohombres, zeladores y electos, según más individualmente consta en el Libro de la Escrivanía que por agora está a mi cargo, a que me refiero. Y para que conste, hago el presente que firmo en dicho día, mes y año. Pedro Servellera, secretario" (Rúbrica).

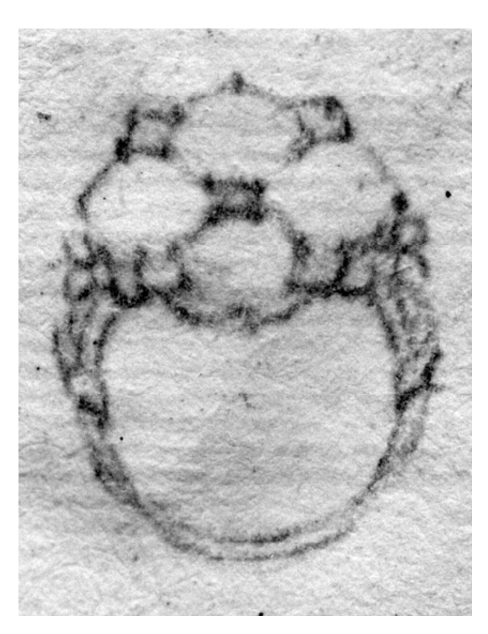


385.

Vicente Moncholi, mayor
Anillo
29/VIII/1773
Lápiz
Papel verjurado
A.H.M.V. Plateros. Caja 17. Libro de Dibujos.
1752-1882. f. 72.

Cintillo de una esmeralda en casquillo gallonado y dos diamantes. Aro sogueado y volutas en la unión. Discreta factura de la técnica de dibujo. Tipo D1.

Acompaña el siguiente texto:
"De Vicente Moncholi. Vicente Monchuli se examinó e hiso el presente dibujo en presensia de los señores mayorales, prohombres, zeladores y electos, según más individualmente consta el Libro de la Escrivanía que por agora está a mi cargo, a que me refiero. Y para que conste, hago el presente que firmo en dicho día, mes y año. Pedro Servellera, secretario" (Rúbrica).



386.

Antonio Aparicio
Anillo
4/IX/1774
Lápiz
Papel verjurado
A.H.M.V. Plateros. Caja 17. Libro de Dibujos.
1752-1882. f. 76

Sortija con chatón en forma de una sola flor de cuatro grandes pétalos, muy simétrica y rotunda. Se elaboró con nueve diamantes. Los hombros se adornan con relieves florales. Es una pieza muy destacada por la originalidad que supone en el contexto de la segunda mitad del siglo XVIII y, por ello de difícil clasificación. Tipo F.

Acompaña el siguiente texto:
"De Antonio Aparicio. En el día 8 de setiembre de [17] 74 se examinó y confirió el magisterio para la "Ciudad y Reyno" a Antonio Aparicio, siendo mayorales Estanislao Martínez, 1º, Ignacio Navarro, 2º, Antonio Lopes, 3º y Carlos Calot, 4º; según consta por escritura que autorizó Francisco Antonio Férriz, síndico. Y para que conste, hago la presente, que firmo dicho día, mes y año. Pedro Servellera, secretario (Rúbrica). Antonio Aparicio" (Rúbrica).

Bibliografía:
- COTS MORATÓ, Francisco: *El examen de maestría en el arte de plateros de Valencia (1505-1882).* Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 2004 Catálogo, nº 397.

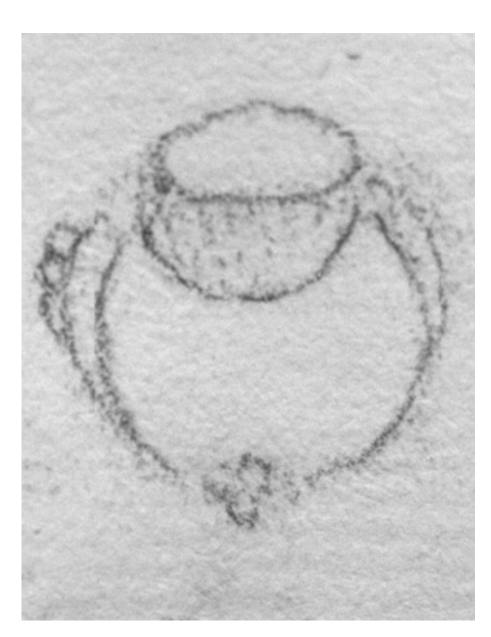


387.

Gregori Aurell
Anillo
4/IX/1774
Lápiz
Papel verjurado
A.H.M.V. Plateros. Caja 17. Libro de Dibujos.
1752-1882. f. 76v.

Anillo tipo solitario con engaste gallonado. Hombros hueco, con abrazaderas en forma de *ces*, y rayado diagonal cincelado. Tipo A1.

Acompaña el siguiente texto:
"De Gregorio Aurell. En el día 8 de setiembre de [17] *74 se examinó y confirió el magisterio para la "Ciudad y Reyno" a Gregorio Aurell, siendo mayorales Estanislao Martínez, 1º, Ignacio Navarro, 2º, Antonio López, 3º y Carlos Calot, 4º; según consta por escritura que autorisó Francisco Antonio Férriz, síndico. Y para que conste, hago la presente, que firmo dicho día, mes y año. Pedro Servellera, secretario (Rúbrica). Gregorio Aurell"*



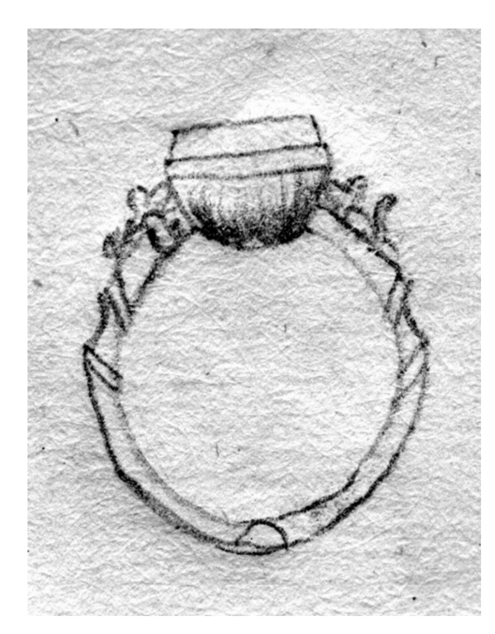
388.

Salvador Broquer
Anillo
4/IX/1774
Lápiz
Papel verjurado
A.H.M.V. Plateros. Caja 17. Libro de Dibujos.
1752-1882. f. 77.

Solitario con una esmeralda, según la documentación relativa a los exámenes de plateros, que como nota anecdótica se representa en engaste circular. Tipo A1.

Acompaña el siguiente texto:
"De Salvador Broquer. En el día 8 de setiembre de [17] 74 se examinó y confirió el magisterio para la "Ciudad y Reyno" a Salvador Broquer, siendo mayorales Estanislao Martines, 1º, Ignacio Navarro, 2º, Antonio López, 3º y Carlos Calot, 4º, según consta por escritura que autorisó Francisco Antonio Ferris, síndico. Y para que conste, hago la presente, que firmo dicho día, mes y año. Pedro Servellera, secretario (Rúbrica). Salvador Broquer"

Bibliografía:
- COTS MORATÓ, Francisco: *El examen de maestría en el arte de plateros de Valencia (1505-1882)*. Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 2004 Catálogo, nº 399.

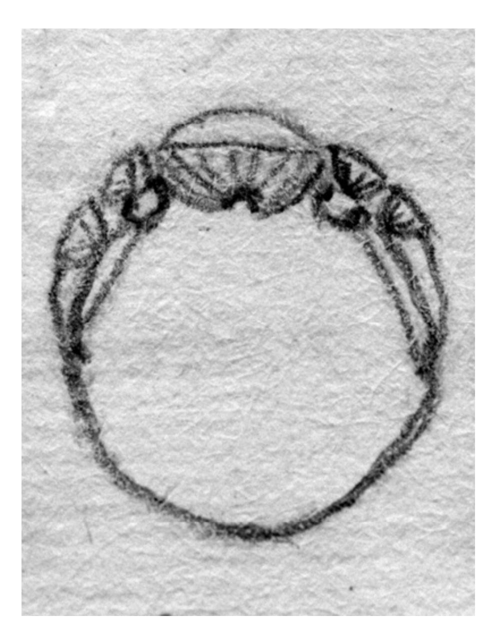


389.

Manuel Codonyer
Anillo
4/IX/1774
Lápiz
Papel verjurado
A.H.M.V. Plateros. Caja 16. Libro de Dibujos.
1688-1830. f. 108v.

Sortija solitario, engaste gallonado sombreado. No presenta hombros, aunque la parte alta del aro muestra decoración vegetal en relieve y dobles bandas diagonales. Tipo A1.

Acompaña el siguiente texto:
"De Manuel Codoñer. En el día 8 de setiembre de [17] 74 se examinó y confirió el magisterio para el Reyno, siendo mayorales Estanislao Martínez, 1º, Ignacio Navarro, 2º, Antonio López, 3º y Carlos Calot, según consta por Escritura que autorisó Francisco Antonio Férriz, síndico. Y para que conste, hago la presente, que firmo dicho día, mes y año. Pedro Servellera, secretario" (Rúbrica).



390.

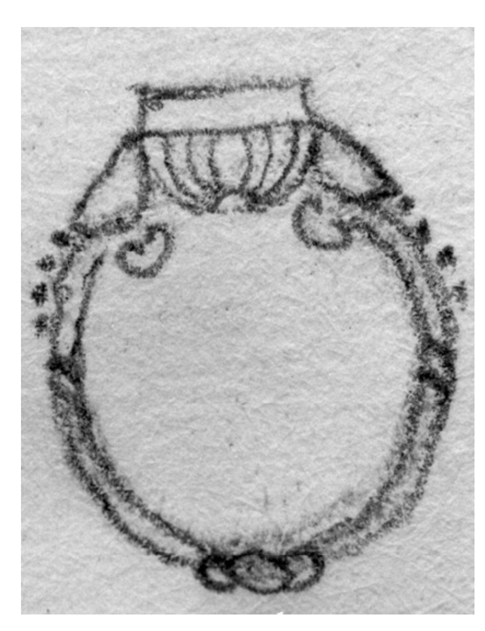
Bartomeu Joan, mayor
Anillo
4/IX/1774
Lápiz
Papel verjurado
A.H.M.V. Plateros. Caja 17. Libro de Dibujos.
1752-1882. f. 74v.

Sortija cintillo de cinco diamantes en engastes gallonados. Es el primer ejemplar de cinco engastes alineados que encontramos en la segunda mitad del siglo XVIII y, sin embargo, no es más que un boceto en el que se adivinan unas *ces* bajo las monturas menores. Tipo D2.

Los precedentes a este tipo de sortija se remontan en Valencia al examen de Baptista Gil, de 1692. Como observa Cots, no es una tipología abundante ya que sólo existen tres ejemplares en toda la serie de los Libros de Dibujos valencianos.

Acompaña el siguiente texto:
"De Bartolomé Joan. En el día 8 de setiembre de [17] 74 se examinó y confirió el magisterio para la "Ciudad y Reyno" a Bartholomé Joan, siendo mayorales Estanislao Martínez, 1º, Ignacio Navarro, 2º, Antonio López, 3º, y Carlos Calot, 4º; según consta por escritura que autorisó Francisco Antonio Férriz, síndico. Y para que conste, hago la presente, que firmo dicho día, mes y año. Pedro Servellera, secretario" (Rúbrica).

Bibliografía:
- COTS MORATÓ, Francisco: *El examen de maestría en el arte de plateros de Valencia (1505-1882).* Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 2004 Catálogo, nº 401.



391.

Joan Baptista Virto
Anillo
Lápiz
4/IX/1774
Papel verjurado
A.H.M.V. Plateros. Caja 17. Libro de Dibujos. 1752-1882. f. 75v.

Cintillo de tres engastes. Los hombros se decoran con perlado, *ces* y bandas diagonales en los cuartos. Esferillas en la mitad del brazo. Es un dibujo de discreta calidad. Tipo D1.

Acompaña el siguiente texto:
"De Bautista Virtos. En el día 8 de setiembre de [17] 74 se examinó y confirió el magisterio para la "Ciudad y Reyno" a Bautista Virtos, siendo mayorales Estanislao Martínez, 1º, Ignacio Navarro, 2º, Antonio López, 3º, y Carlos Calot, 4º, según consta por escritura que autorizó Francisco Antonio Férriz, síndico. Y para que conste, hago la presente que firmo dicho día, mes y año. Pedro Servellera, secretario" (Rúbrica).

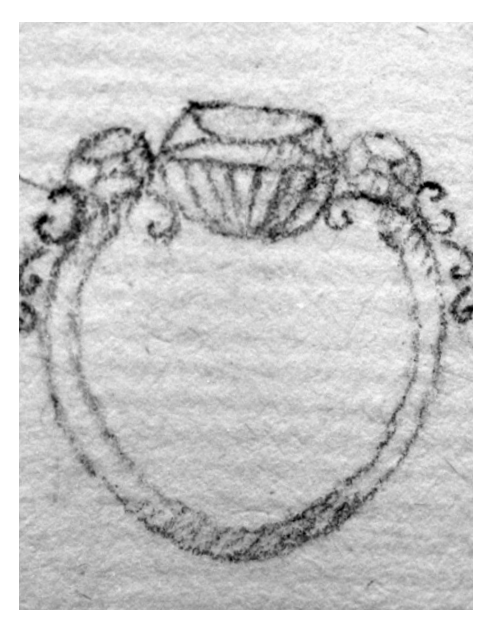


392.

Josep Alemany, menor
Anillo
6/IX/1775
Lápiz
Papel verjurado
A.H.M.V. Plateros. Caja 17. Libro de Dibujos. 1752-1882. f. 82v.

Sortija de flores. Tipo F.

Acompaña el siguiente texto:
"Dibujo de Jo[se]ph Alemañ, de el año 1775. En el día 6 de septiembre 1775 se examinó y confirió el magisterio para la "Ciudad y Reino" a Joseph Alemañ, siendo maioral Christóbal Seges, Vicente Greses, Francisco Sans, Fernando Martínez, maiorales; según Escritura que autorizó Francisco Antonio Feris, síndico. Y para que conste, ago la presente, que firmo en el mismo mes y año. Juan Bosque, secretario" (Rúbrica).

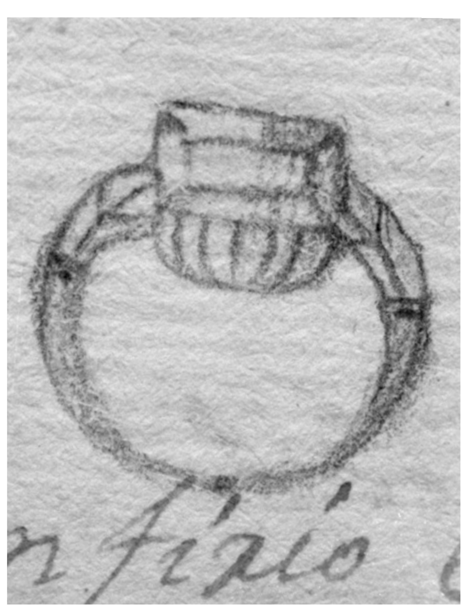


393.

Francesc Andrés, mayor
Anillo
6/IX/1775
Lápiz
Papel verjurado
A.H.M.V. Plateros. Caja 17. Libro de Dibujos.
1752-1882. f. 80.

Cintillo de tres engastes gallonado. Se superponen volutas en la unión del con el aro. Aro con un sutil sogueado cincelado. Tipo D1.

Acompaña el siguiente texto:
"Dibujo de Francisco Andrés, de el año 1775. En el día 6 de septiembre 1775 se examinó y confirió el magisterio para la "Ciudad y Reino" a Francisco Andrés, siendo maioral Christóbal Seges, Vicente Greses, Francisco Sans, Fernando Martines, maiorales; según escritura que autorizó Francisco Antonio Feris, síndico. Y para que conste, ago la presente que firmo en el mismo mes y año. Juan Bosque, secretario" (Rúbrica).



394.

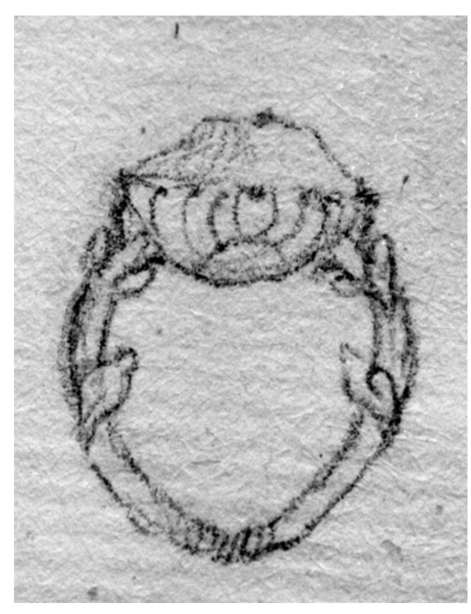
Lluís Arroyo
Anillo
6/IX/1775
Lápiz
Papel verjurado
A.H.M.V. Plateros. Caja 17. Libro de Dibujos.
1752-1882. f. 79.

Sortija solitario, gema tallada "en tabla" en engaste gallonado. El brazo parece presentar sección cuadrada, especialmente en los hombros, que Cots interpreta como abrazaderas en la mitad superior. Tipo A.

Acompaña el siguiente texto:
"Dibujo de Luis Arroyo, de el año 1775. En el día 6 de septiembre 1775 se examinó y confirió el majisterio Luis Arroyo para la "Ciudad y Reino", siendo maioral Christóbal Seges, Vicente Greses, Francisco Sans, Fernando Martínez, maiorales, según Escritura que autorisó Francisco Antonio Feris, síndico. Y para que conste, hago la presente, que firmo en el mismo mes y año. Juan Bosque, secretario" (Rúbrica).

Bibliografía:

- COTS MORATÓ, Francisco: *El examen de maestría en el arte de plateros de Valencia (1505-1882)*. Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 2004 Catálogo, nº 405.

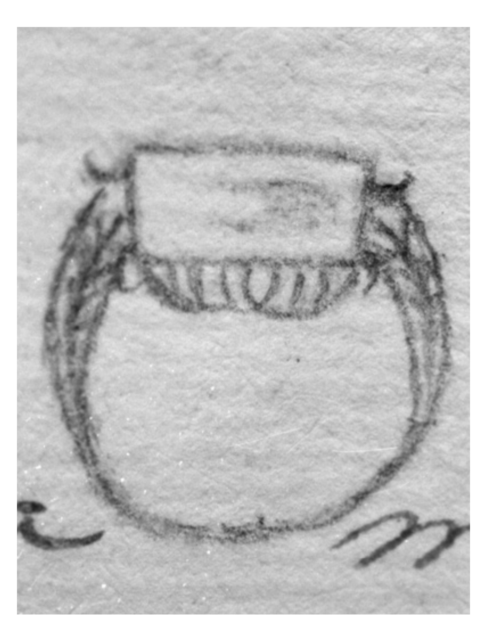


395.

Anastasi Ribes, menor
Anillo
6/IX/1775
Lápiz
Papel verjurado
A.H.M.V. Plateros. Caja 17. Libro de Dibujos.
1752-1882. f. 79v.

Sortija tipo solitario, con una gema de talla circular grande en engaste gallonado. El aro es muy original al estar cubierto de decoración vegetal a modo de rama con hojitas. Tipo A1.

Acompaña el siguiente texto:
"Dibujo de Anastasio Ribes, de el año 1775. En el día 6 de septiembre 1775 se examinó y confirió el magisterio para la "Ciudad y Reino" [a] Anastasio Ribes, siendo mayoral Cristóbal Segues, Vicente Greses, Francisco Sans, Fernando Martínez, maiorales, según Escritura que autorizó Francisco Antonio Feris, síndico. Y para que conste, ago la presente, que firmo en el mismo mes y año. Juan Bosque, secretario" (Rúbrica).



396.

Josep Broquer, menor
Anillo
22/VIII/1776
Lápiz
Papel verjurado
A.H.M.V. Plateros. Caja 17. Libro de Dibujos.
1752-1882. f. 86.

Solitario con una esmeralda en engaste con gallones en el revés. Presenta decoración cincelada de aspecto vegetal geometrizante en los hombros. Estos son un simple ensanchamiento del aro. Tipo A2.

Acompaña el siguiente texto:
"Joseph Broquer. Joseph Broquer, menor. En el día 25 de agosto de 1776 se esaminó y hizo el presente dibujo y confirió el majisterio Joseph Broquer, menor, siendo mayorales Gaspar Quinsá, Vicente Rateri, 2º, Salbador Virto, 3º, Pedro Pasqual, quarto, según Escritura que autorizó Francisco Antonio Ferris, nuestro síndico. Y para que conste, ago la presente, que firmo en el mismo día, mes y año. Juan Bosque, secretario" (Rúbrica).



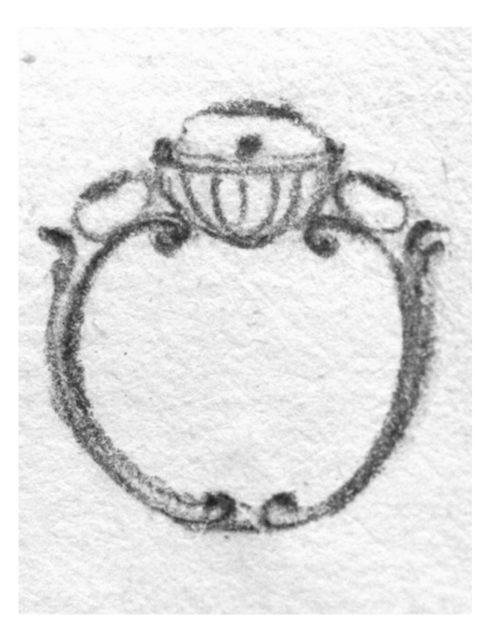
397.

Lluís Castrillo
Anillo
22/VIII/1776
Lápiz
Papel verjurado
A.H.M.V. Plateros. Caja 17. Libro de Dibujos.
1752-1882. f. 87.

Sortija tipo solitario. No es posible apreciar la forma del engaste porque se representa de frente. Aparecen varias *ces* en la unión del aro con el chatón de complicada interpretación.

Al igual que otros muchos ejemplos los diseños eran una expresión esquemática abocetada de una idea que dificulta su clasificación.

Acompaña el siguiente texto:
"Luis Castrillo. Luis Castrillo. En el día 25 de agosto de 1776 se esaminó y hizo el presente dibujo y confirió el majisterio Luis Castrillo, siendo mayorales Gaspar Quinzá, Vicente Rateri, 2º, Salbador Virto, 3º, Pedro Pasqual, quarto; según Escritura que autorisó Francisco Antonio Ferris, nuestro síndico. Y para que coste, ago la presente, que firmo en el mismo mes y año. Juan Bosque, secretario" (Rúbrica).



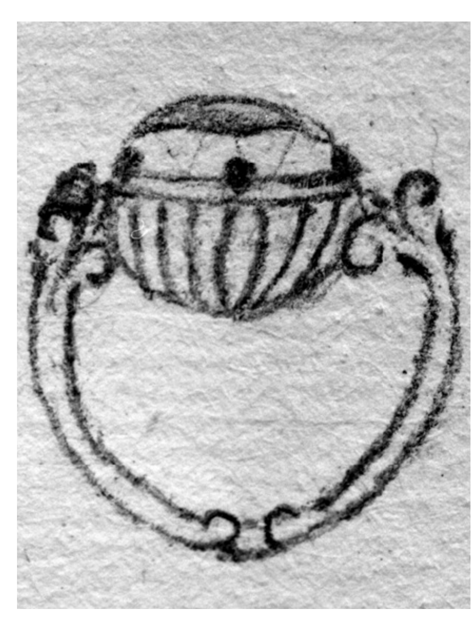
398.

Jaume Martí
Anillo
22/VIII/1776
Lápiz
Papel verjurado
A.H.M.V. Plateros. Caja 17. Libro de Dibujos.
1752-1882. f. 85.

Cintillo compuesto por un topacio y dos diamantes. Las volutas de los hombros y las tornapuntas de la mitad del aro le confieren una especial elegancia al diseño que, por otra parte, no es demasiado innovador y cuenta con numerosos precedentes. Tipo D1.

Acompaña el siguiente texto:
"Martí. Jaime Martí. En el día 25 de agosto de 1776 se esaminó y hizo el presente dibujo y confirió el majisterio Jaime Martit, siendo mayorales Gaspar Quinsá, Vicente Rateri, 2º, Salbador Virto, 3º, Pedro Pasqual, quarto; según Escritura que autorizó Francisco Antonio Ferris, nuestro síndico. Y para que conste, ago la presente, que firmo en el mismo mes y año. Juan Bosque, secretario" (Rúbrica).

Bibliografía:
- COTS MORATÓ, Francisco: *El examen de maestría en el arte de plateros de Valencia (1505-1882)*. Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 2004 Catálogo, nº 409.



399.

Francesc Ribes
Anillo
22/VIII/1776
Lápiz
Papel verjurado
A.H.M.V. Plateros. Caja 17. Libro de Dibujos.
1752-1882. f. 86v.

Esta pieza retoma la idea expuesta en el examen de Jaume Martí (22/VIII/1776) en cuanto al diseño del aro, con volutas en la unión con el chatón y las tornapuntas en la mitad del aro. Muestra una gema facetada engasta en casquillo con gallones. Tipo A1.

Acompaña el siguiente texto:
"Francisco Ribes. En el día 25 de agosto de 1776 se examinó y hizo el presente dibujo y confirió el magisterio Francisco Ribes, siendo mayorales Gaspar Quinsá, Vicente Rateri, 2º, Salbador Virto, 3º, Pedro Pasqual, quarto; según Escritura que autorizó Francisco Antonio Ferris, nuestro síndico. Y para que coste, ago la presente, que firmo en el mismo día, mes y año. Juan Bosque, secretario" (Rúbrica).



400.

Pere Pasqual Ribes
Anillo
22/VIII/1776
Lápiz
Papel verjurado
A.H.M.V. Plateros. Caja 17. Libro de Dibujos. 1752-1882. f. 85v.

Sortija que reproduce los diseños inmediatamente anteriores, de Jaume Martí (22/VIII/1776) y Francesc Ribes (22/VIII/1776), con cierta torpeza respecto a estos. Tipo A1.

Acompaña el siguiente texto:
"Pasqual Ribes. En el día 25 de agosto de 1776 se esaminó y hizo el presente dibujo y confirió el majisterio Pasqual Ribes, siendo mayoral primero Gaspar Quinsá, Vicente Rateri, 2º, Salbador Virto, 3º, Pedro Pasqual, quarto; según Escritura que autorizó Francisco Antonio Ferris, nuestro síndico. Y para que coste, ago la presente, que firmo en el mismo día, mes y año. Juan Bosque, secretario" (Rúbrica).



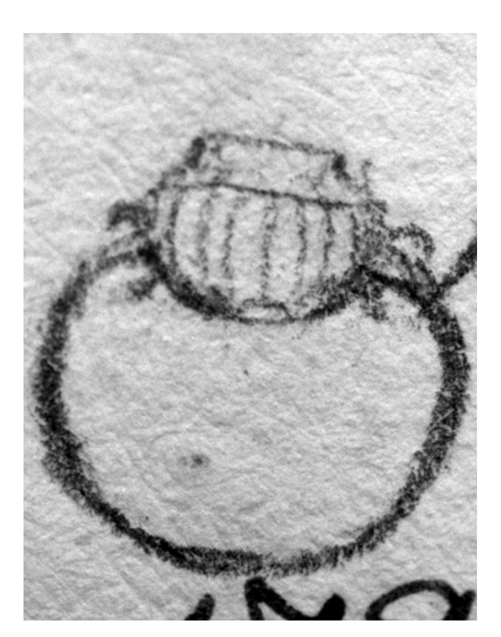
401.

Josep Antoni Bosque
Anillo
18/VIII/1777
Lápiz
Papel verjurado
A.H.M.V. Plateros. Caja 17. Libro de Dibujos.
1752-1882. f. 87v.

Sortija tipo cintillo de tres esmeraldas engastadas, la central tallada y en casquillo con gallones. Hombros con abrazaderas en forma de volutas con tornapuntas. Las piedras menores se representan como esferillas. Tipo D1.

Acompaña el siguiente texto:
"Dibujo de Joseph Antonio Bosque. En el día 20 de agosto de 1777 se confirió el magisterio y se aprobó a Joseph Antonio Bosque, siendo mayoral primero Vicente Cubero, primero, Manuel Vilella, 2º, Joseph Doménech, 3º, Joseph Villasegura, 4º, según Escritura que autorizó Francisco Antonio Ferris, nuestro síndico. Y para que conste, ago la presente en el mismo día, mes y año. Juan Bosque, secretario" (Rúbrica).

Bibliografía:
-COTS MORATÓ, Francisco: *El examen de maestría en el arte de plateros de Valencia (1505-1882).* Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 2004, Catálogo nº 412.

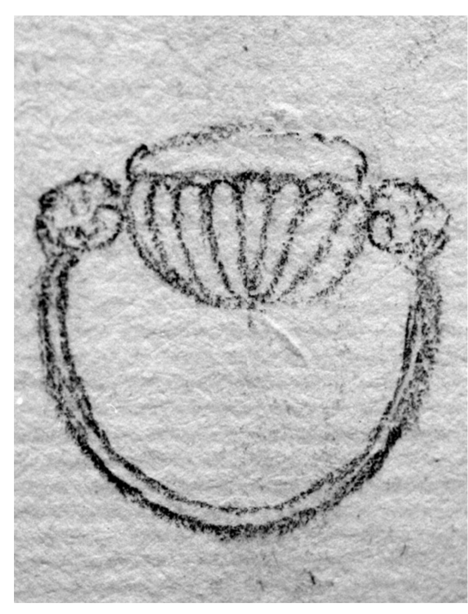


402.

Vicent Gómez
Anillo
18/VIII/1777
Lápiz
Papel verjurado
A.H.M.V. Plateros. Caja 17. Libro de Dibujos. 1752-1882. f. 88.

Sortija con una esmeralda engastada. Volutas en la unión del aro con el engaste. Dibujo esquemático. Tipo A1.

Acompaña el siguiente texto:
"Vicente Gomes: su dibujo. En el día 20 de agosto [del] año 1777 se confirió y se aprobó Vicente Gomes, siendo mayoral primero Vicente Cubero, primero, Manuel Vilella, 2º, Joseph Doménech, 3º, Joseph Villasegura, quarto; según Escritura que autorizó Francisco Antonio Ferris, nuestro síndico. Y para que conste, ago la presente en el mismo día, mes y año. Juan Bosque, secretario" (Rúbrica).

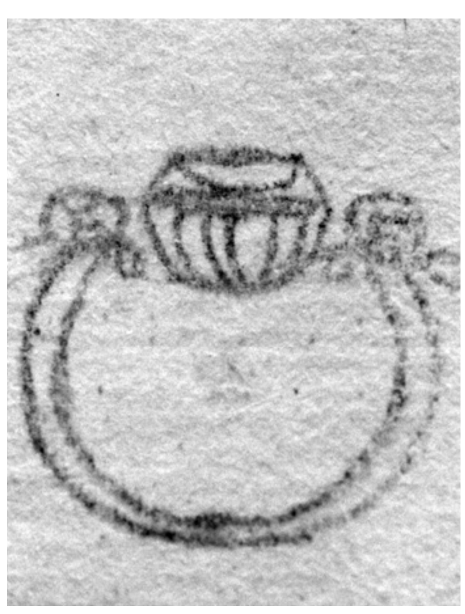


403.

Joan Casares
Anillo
22/II/1778
Lápiz
Papel verjurado
A.H.M.V. Plateros. Caja 17. Libro de Dibujos. 1752-1882. f. 91.

Cintillo de tres engastes, el central gallonado para un topacio, flaqueado por puntas de diamante. La decoración se limita a unas diminutas volutas en la unión del aro con el chatón. Tipo A1.

Acompaña el siguiente texto:
"Dibujo de Juan Casares. En el día 24 de febrero de 1778 se hizo maestro Juan Casares, siendo los señores Vicente Cubero, 1º, Manuel Vilella, 2º, Joseph Domenéch, 3º; y sus padrinos Manuel Andrés y Pasqual Belasco. Y para que conste, ago la presente en el mesmo día, mes y año. Juan Bosque, secretario" (Rúbrica).

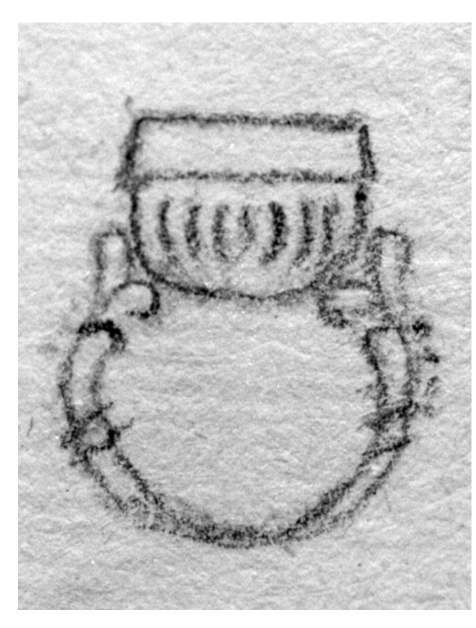


404.

Pere Cases
Anillo
22/II/1778
Lápiz
Papel verjurado
A.H.M.V. Plateros. Caja 17. Libro de Dibujos.
1752-1882. f. 91v.

Cintillo de una esmeralda y dos diamantes. Dibujo de muy discreta calidad. Tipo D1.

Acompaña el siguiente texto:
"Dibujo de Pedro Cases. En el día 24 de febrero de 1778 se hiso maestro Pedro Cases, siendo los señores Vicente Cubero, 1º, Manuel Vilella, 2º, Joseph Doménech, 3º; sus padrinos: Manuel Andrés, Joaquín Cros. Y para que conste en donde conbenga, ago la presente en el mismo mes y año. Juan Bosque, secretario" (Rúbrica).

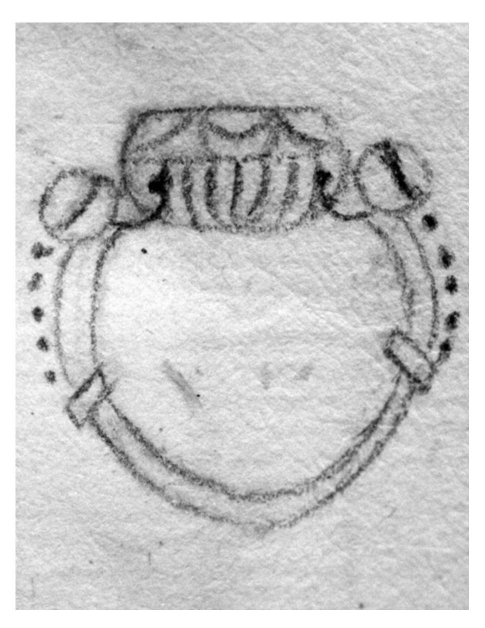


405.

Cristòfol Pinyol
Anillo
13/VIII/1778
Lápiz
Papel verjurado
A.H.M.V. Plateros. Caja 17. Libro de Dibujos.
1752-1882. f. 92.

Solitario megacefálico, con un topacio en engaste gallonado. No hay hombros, tan solo unas esquemáticas abrazaderas en la unión con el engaste. Se adivinan esferillas en relieve y bandas en los cuartos del aro. Tipo A1.

Acompaña el siguiente texto:
"Dibujo de Cristóbal Piñol. En el día 15 de agosto de 1778 se hizo Christóbal Piñol maestro, siendo mayoral primero Andrés Duart, Pedro Fuster, 2º, Francisco Sans, 3º, Juaquín Ferrer, quarto; Vicente Cubero, Manuel Vilella, Joseph Doménech, Joseph Villasegura, prombres. Y el dicho Piñol hizo este presente dibujo delante de todos los que componen el Colegio. Y para que conste, ago la presente en el mismo día, mes y año. Juan Bosque, secretario" (Rúbrica).

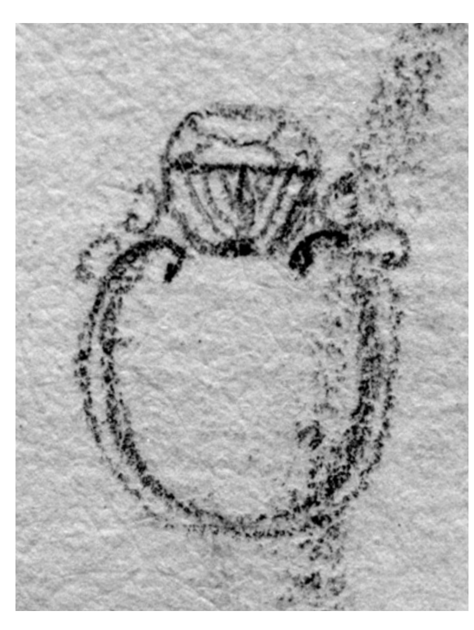


406.

Tadeu Navarro
Anillo
5/XI/1778
Lápiz
Papel verjurado
A.H.M.V. Plateros. Caja 17. Libro de Dibujos.
1752-1882. f. 93.

Cintillo de una esmeralda y dos diamantes. Los cuartos superiores del aro se adornan con bandas y perlado en relieve fundido y cincelado. Tipo D1.

Acompaña el siguiente texto:
"Dibujo de Thadeo Nabarro. En el día 7 de nobiembre de 1778 se hizo maestro Thadeo Nabarro, siendo Andrés Duart, 1º, Pedro Fuster, 2º, Francisco Sans, 3º, Joaquín Ferrer, quarto; Vicente Cubero, Manuel Vilella, Joseph Doménech, Joseph Villasegura, proombres. Y el dicho Nabarro hizo este presente dibujo. Y para que conste, ago la presente en el mesmo día, mes y año. Y este presente divujo lo hizo presente de los que en poder el Colegio. Juan Bosque, secretario" (Rúbrica).

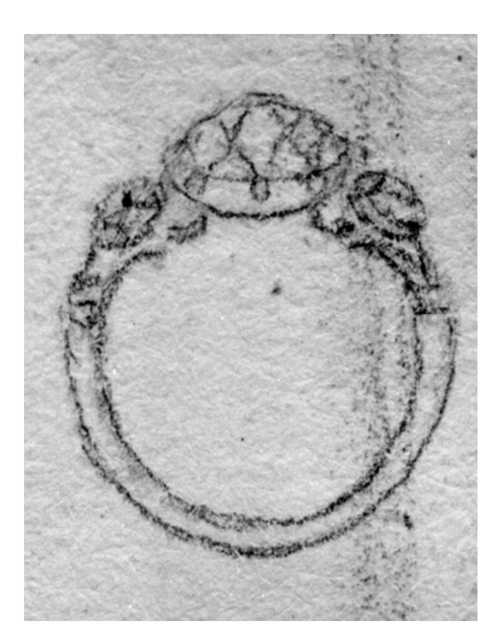


407.

Bartomeu Fernández
Anillo
14/II/1779
Lápiz
Papel verjurado
A.H.M.V. Plateros. Caja 17. Libro de Dibujos.
1752-1882. f. 94.

Solitario con una esmeralda facetada, con varias volutas en la unión del aro y el engaste. Reproduce el diseño con el que se examinó Lluís Castrillo (22/VIII/1776). Tipo A2.

Acompaña el siguiente texto:
"Dibujo de Bartolomé Fernandes. En el día 15 de febrero de 1779 se asentó por maestro a Bartolomé Fernandes, siendo mayoral primero Andrés Duart, Pedro Fuster, 2º, Francisco Sans, 3º, Juaquín Ferrer, quarto; Vicente Cubero, Manuel Vilella, Joseph Villasegura. Y para que conste, ago la presente en el mesmo día, mes y año. Yso este dibujo delante de los que conponen el Colegio. Juan Bosque, secretario" (Rúbrica).



408.

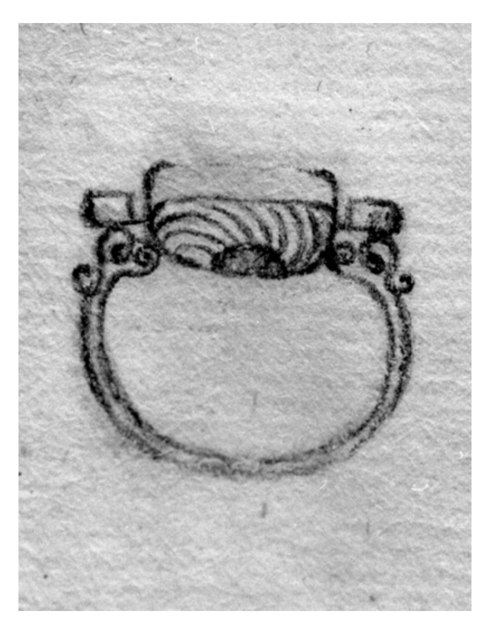
Joaquim Cros
Anillo
21/II/1780
Lápiz
Papel verjurado
A.H.M.V. Plateros. Caja 17. Libro de Dibujos.
1752-1882. f. 97.

Cintillo de una esmeralda y dos diamantes tallados en rosa engastados con uñas. Los hombros presentan abrazaderas en forma de *ces* y bandas en relieve. Tipo D1.

Acompaña el siguiente texto:
"Dibujo de Juaquín Cros, del año 1780. En 21 de febrero de 1780 hiso el presente dibujo el referido Juaquín Cros, al qual se le confirió la plaza de maestro, siendo mayorales Antonio López, Cristóval Seguez, Juaquín Cros, Salvador Virto; de lo qual se resibió Escritura. Ramón Bergón, secretario" (Rúbrica).

Bibliografía:

-COTS MORATÓ, Francisco: *El examen de maestría en el arte de plateros de Valencia (1505-1882).* Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 2004, Catálogo nº 419.

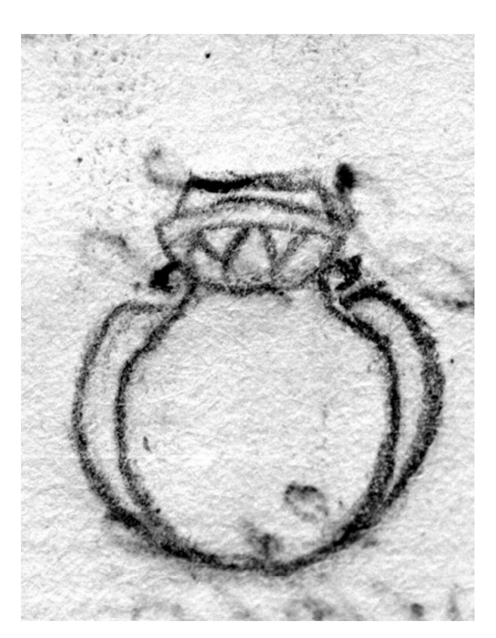


409.

Vicent Cros
Anillo
8/III/1780
Lápiz
Papel verjurado
A.H.M.V. Plateros. Caja 17. Libro de Dibujos.
1752-1882. f. 99v.

Sortija de tres engastes. Su originalidad reside en la inclusión de sigmas en la unión del aro con el chatón. Tipo D1.

Acompaña el siguiente texto:
"Dibujo de Vicente Cros, del año 1780. En 8 de marzo de 1780 hiso el presente dibujo el referido Vicente Cros, al qual se le confirió la plaza de maestro, siendo mayorales Antonio López, Cristóval Segues, Juaquín Cros, Salvador Virto, de lo qual se recibió Escritura. Ramón Bergón, secretario" (Rúbrica).

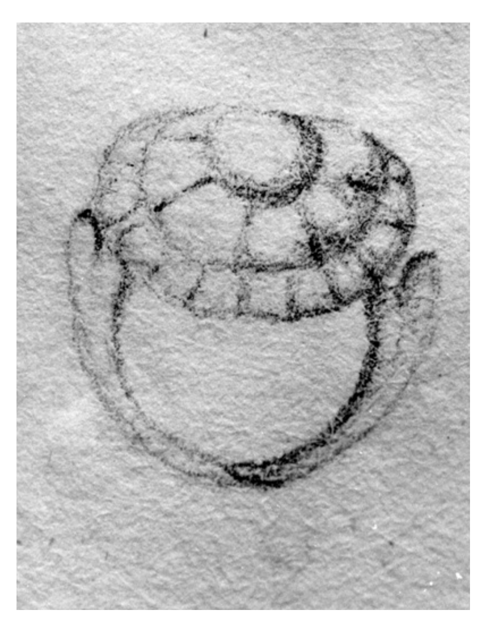


410.

Antoni Gozalbo
Anillo
11/I/1781
Lápiz
Papel verjurado
A.H.M.V. Plateros. Caja 16. Libro de Dibujos.
1688-1830. f. 117v.

Tipo A1.

Acompaña el siguiente texto:
"Dibujo de Antonio Gosalvo, de ano 1781. En 11 de henero de 1781 se creó maestro Antonio Gosalbo, vesino de la ciudad de San Felipe e hijo de colegial. Fue creado para el Reyno y haciéndose votación por los señores que fueron Nicolás Arroyo, Bruno Mateo, Cristóval Segues, Juaquín Cros, Salvador Virtos, Bernardino Calot, examinador. Ramón Bergón, secretario" (Rúbrica).

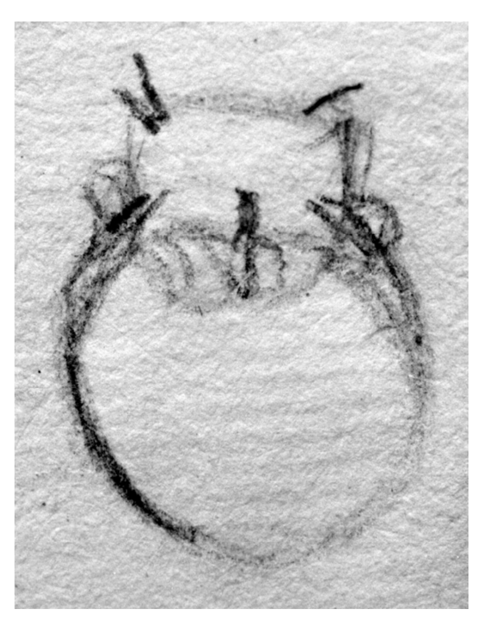


411.

Josep Vilar
Anillo
15/XI/1781
Lápiz
Papel verjurado
A.H.M.V. Plateros. Caja 17. Libro de Dibujos.
1752-1882. f. 102v.

Sortija con rosilla doble orla compuesta por un topacio del mismo calibre que los diamantes de la primera orla. La segunda orla está formada por diamantes menores. Las rosillas no abundan entre los exámenes de Valencia. Anteriormente, en 1772, Rafael Ricart también se examinó con una rosilla, pero en este caso nos encontramos ante la primera rosilla de doble orla del periodo cronológico que estudiamos. Razón que hace del presente diseño especialmente destacable. Tipo B4.

Acompaña el siguiente texto:
"Dibujo de Joseph Vilar, del año 1781. En 16 de noviembre de 1781 hiso el precente dibujo el referido Joseph Vilar, al qual se le confirió la plaza de maestro, siendo mayorales Bacilio Franco, Luis Perales, Federico Cros, de todo lo qual se resibió Escritura por Juaquín Joseph Ferris. Ramón Bergón, secretario" (Rúbrica).



412.

Manuel Sala
Anillo
7/VI/1782
Lápiz
Papel verjurado
A.H.M.V. Plateros. Caja 17. Libro de Dibujos.
1752-1882. f. 103.

Sortija de una amatista engastada. A pesar de lo esquemático del dibujo parece querer incidir en que la gema se engasta mediante uñas. Se pone de manifiesto el evidente cambio respecto a la joyería de década anteriores en la que las piedra preciosas se engastan en boquillas cerradas, embutidas en el oro, resultan piezas masivas y reduciendo el tamaño y el brillo de las gemas. Tipo A1.

Acompaña el siguiente texto:
"Dibujo de Manuel Sala, del año 1782. En 7 de mayo de 1782 hiso el precente dibujo el referido Manuel Sala, al qual se le confirió la plaza de maestro, sien[do] mayorales Bacilio Franco, Luis Perales, Federico Cros, Vicente Rateri, de todo lo qual se resibió Escritura por Juaquín Antonio Ferris. Ramón Bergón, secretario" (Rúbrica).

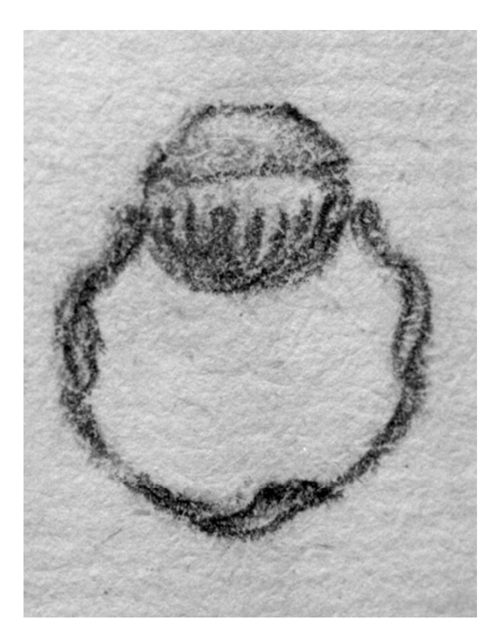


413.

Manuel Andrés, menor
Anillo
28/VIII/1782
Lápiz
Papel verjurado
A.H.M.V. Plateros. Caja 17. Libro de Dibujos.
1752-1882. f. 104v.

Tipo D1.

Acompaña el siguiente texto:
"Dibujo de Manuel Andrés, menor. Sertifico ser echo el presente dibujo de Manuel Andrés, menor, en presensia de los mayorales: primero Juaquín Chisbert, 2º Pasqual Belasco, 3º Juan Bosque y 4º Manuel Peleger; y los prombres Luis Perales, Federico Cros y Visente Rateri. Y para que conste, lo firmo en Valencia, a 29 de agosto de 1782. Visente Colomes, secretario" (Rúbrica).

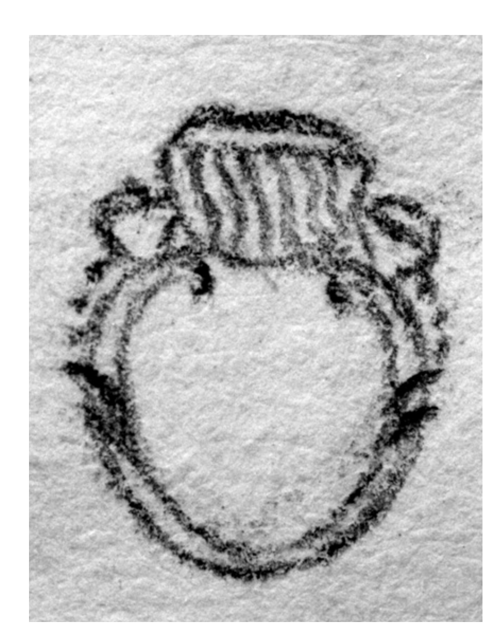


414.

Joaquim Gisbert, menor
Anillo
28/VIII/1782
Lápiz
Papel verjurado
A.H.M.V. Plateros. Caja 17. Libro de Dibujos.
1752-1882. f. 104.

Sortija con una esmeralda engastada en casquillo gallonado. El aro es el resultado de la yuxtaposición de varias sigmas. El aspecto sinuoso de este elemento le confiere una destacada originalidad y elegancia. Tipo A1.

Acompaña el siguiente texto:
"Dibujo de Juaquín Chisbert, menor. Serfifico ser este dibujo echo por Juaquín Chisbert, menor, y lo yso en presensia de los mayorales y prombres. Y para que conste, lo firmo en Valencia, a 29 de agosto de 1782. Visente Colomes, secretario" (Rúbrica).

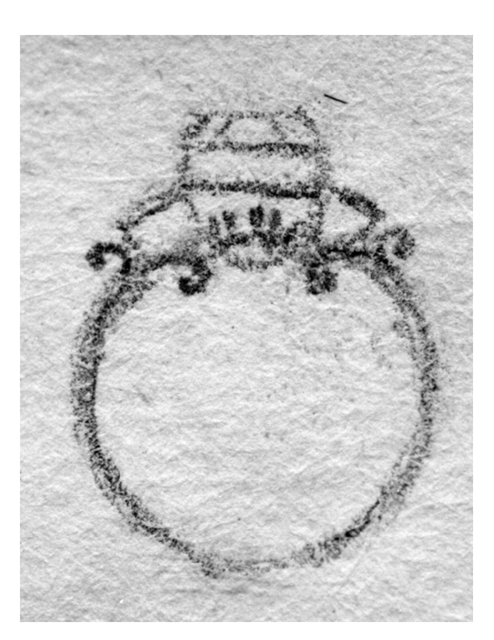


415.

Joan Cros
Anillo
23/I/1783
Lápiz
Papel verjurado
A.H.M.V. Plateros. Caja 17. Libro de Dibujos.
1752-1882. f. 106.

Sortija que engasta un topacio y dos diamantes. Resulta muy interesante la manera en que se une el aro a los engastes. Ya no se unen hace lateralmente como en años anteriores (véase el examen de Antoni Cros, 17/VI/1752) sino por debajo. Esto da especial realce al chatón. Los hombros presenta abrazaderas con tornapuntas y otros elementos que no llegamos a identificar pues parecen esferillas o los propios bordes del los hombros que sean festoneados. Presenta bandas en los cuartos. Tipo D1.

Acompaña el siguiente texto:
"De Juan Cros. Sertifico ser echo el presente dibujo por Juan Cros ante los mayorales y prombres: Juaquín Chisbert, mayoral primero, segundo Pasqual Belasco, tersero Juan Bosque y quarto Manuel Peleger; y los prombres Luis Perales y Federico Cros. Y para que conste, firmo la presente en Valencia, a 23 de enero de 1783. Visente Colomes, secretario" (Rúbrica).

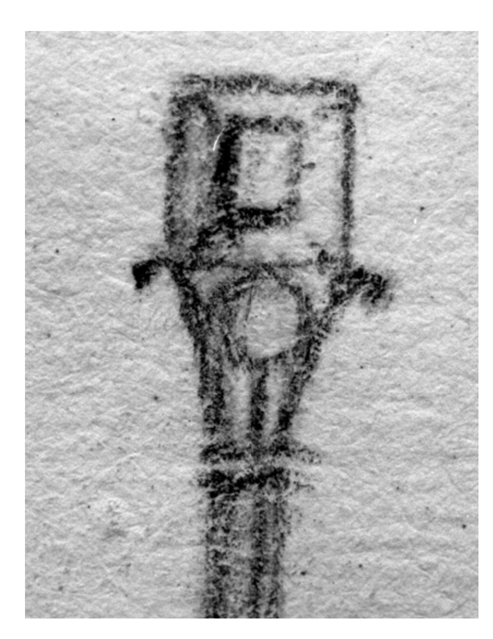


416.

Marià Candel
Anillo
19/VIII/1783
Lápiz
Papel verjurado
A.H.M.V. Plateros. Caja 17. Libro de Dibujos. 1752-1882. f. 107v.

Sortija de tres piedras –una esmeralda y dos diamantes– en la que se repite el mismo efecto que en el diseño anterior, el de Joan Cros, en el que el aro se une al chatón por el revés de este, no lateralmente. Sin descartar que se trate de un defecto en la ejecución del dibujo, consideramos que es posible esta opción reforzada por la observación de diseños contemporáneos como el diseño que propuso Magí Ginabreda y Cot en 1780, en el Libro V de Pasantías (Fol. 176r). Tipo D1.

Acompaña el siguiente texto:
"Este dibujo es echo por Mariano Candel. Sertifico ser echo el presente dibujo por Mariano Candel, en presensia de el mayoral primero Joseph Bellmont y de los demás mayorales y prombres. Y para que conste, firmo la presente en Valencia, a los 20 días del mes de agosto de 1783. Visente Colomes, secretario" (Rúbrica).

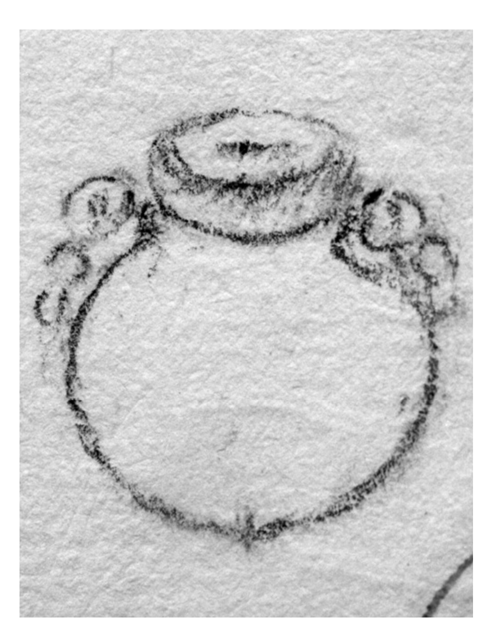


417.

Joan Baptista Pallardó
Anillo
19/V/1783
Lápiz
Papel verjurado
A.H.M.V. Plateros. Caja 17. Libro de Dibujos. 1752-1882. f. 108.

Original cintillo de tres engastes, una esmeralda tallada "en tabla" y dos rubíes, que ofrecería un resultado muy colorista. Los hombros son discretos con una tornapunta discreta. La manera de representar la sortija es retoma la tradición de los mejores plateros de presentar tan solo una sección de la misma. Tipo D1.

Acompaña el siguiente texto:
"Este dibujo es echo por Bautista Pallardó. Sertifico ser echo el presente dibujo por Bautista Pallardó en presensia del mayoral primero Joseph Bellmont y los demás mayorales y prombres. Y para que conste, firmo la presente en Valencia, a los 20 días del mes de agosto de 1783. Visente Colomes, secretario" (Rúbrica).

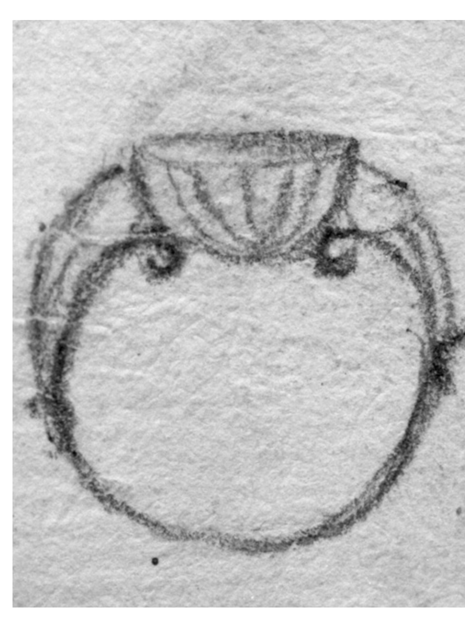


418.

Rafael Planes
Anillo
24/III/1784
Lápiz
Papel verjurado
A.H.M.V. Plateros. Caja 17. Libro de Dibujos. 1752-1882. f. 110.

Anillo con una esmeralda y dos diamantes engastados en oro. Volutas en la parte alta del brazo. Es un dibujo muy esquemático y aporta pocos datos. Tipo D1.

Acompaña el siguiente texto:
"El presente dibujo es echo por Rafael Planes. Estando juntos y congregados los señores Joseph Bellmont, mayoral primero, Manuel Andrés, 2º, Sebastián Saez, 4º; y los prombres Joaquín Chisbert, mayor, Pasqual Belasco, Juan Bosque y Manuel Peleger, se le confirió el majisterio a Rafael Planes para la "Ciudad y Reyno", abiendo cumplido en quanto prebienen las ordenanzaz, según más largamente consta por la Escritura que autorisó Juaquín Antonio Ferris, síndico deste Colegio. Y para que conste, lo firmó en Valencia, a 24 de marzo de 1784. Visente Colomes, secretario" (Rúbrica).

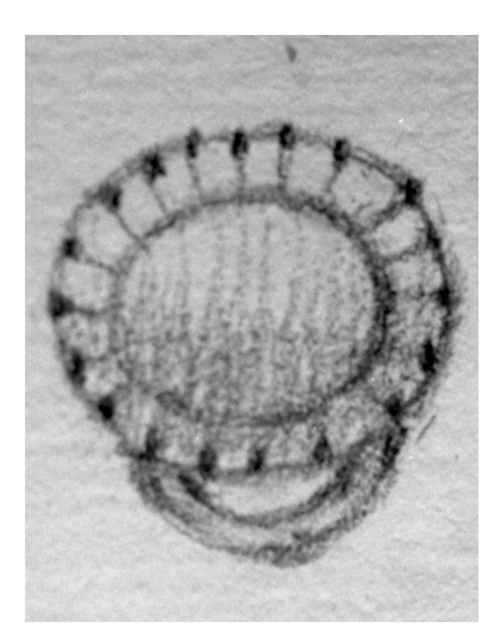


419.

Vicent Broquer
Anillo
27/IX/1784
Lápiz
Papel verjurado
A.H.M.V. Plateros. Caja 17. Libro de Dibujos.
1752-1882. f. 111.

Sortija de oro con una esmeralda en casquillo con gallones y dos diamantes. Hombros con abrazaderas en forma de volutas con tornapuntas. Las piedras menores se representan como esferillas. Tipo D1.

Acompaña el siguiente texto:
"El presente dibujo es echo por Visente Broquer. Estando juntos y congregados los señores Juaquín Cros, mayoral primero, Bruno Mateu, mayoral, 2º, Ramón Llansol, 3º, Visente Sena, 4º; y los prombres Joseph Bellmont, Manuel Andrés y Sebastián Sáez, se le confirió el majisterio para la "Ciudad y Reyno" a Visente Broquer, abiendo cumplido en cuanto prebienen las ordenanzaz, según más largamente consta por la Escritura que autorisó Fransisco Visente Alfonso, escribano real. Y para que conste, lo firmo en Valencia, a 28 de setiembre de 1784. Vicente Colomes, secretario" (Rúbrica).



420.

Ramon Vilar, menor
Anillo
18/I/1785
Lápiz
Papel verjurado
A.H.M.V. Plateros. Caja 17. Libro de Dibujos.
1752-1882. f. 112v.

Sortija con gran rosilla ovalada, compuesta por un topacio que se rodea de una orla de diecinueve diamantes engastados con uñas –según interpretamos del punteado del borde del chatón-. El chatón ha adquirido un tamaño tal que el aro se une por detrás del chatón, no por los laterales. Se puede comparar este diseño con otros contemporáneos recogidos en los Libros IV y V de Pasantías y no difieren demasiado en su diseño. Este aspecto muestra que las corrientes estéticas eran homogéneas en zonas diversas del territorio español. Tipo B2.

Acompaña el siguiente texto:
"Dibujo de Cristóbal Romero. Estando juntos y congregado los señores Juaquín Cros, mayoral primero, Bruno Mateu, 2º, Visente Sena, 4º, y los prombres Josep Bellmont, Manuel Andrés y Sebastián Sáez, se le confirió el majisterio para la "Ciudad y Reyno" a Ramón Bilar, menor, hijo de Ramón, abiendo cumplido en quanto previenen las reales ordenanzaz. Y para que conste, lo firmo en Valencia a los 22 días del mes de enero de 1785. Visente Colomes, secretario" (Rúbrica).

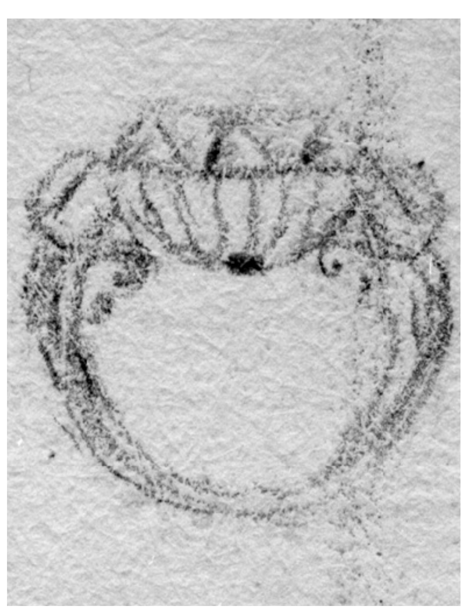


421.

Pere Pasqual Vento
Anillo
18/I/1785
Lápiz
Papel verjurado
A.H.M.V. Plateros. Caja 17. Libro de Dibujos.
1752-1882. f. 112.

Sortija con un topacio y dos diamantitos. El aro de une a los engastes por el revés de los mismos, pero en las parte superior se añade algo de decoración, unas volutas y otro elemento abierto a interpretación, quizá motivo perlado. El dibujo es de escasa calidad técnica. Tipo D1.

Acompaña el siguiente texto:
"Dibujo de Pedro Bento. Estando juntos y congregado lo señores Juaquín Cros, mayoral primero, Bruno Mateu, 2º, Visente Sena, 4º; y los prombres Joseph Bellmont, Manuel Andrés y Sebastián Sáez, se le comfirió el majisterio a Pedro Pasqual Bento, matriculado de la "Ciudad y Reyno" y para maestro del mismo, abiendo cumplido en quanto previenen las ordenanzaz. Y para que conste, lo firmo en Valencia, a los 22 días del mes de enero de 1785. Vicente Colomes, secretario" (Rúbrica).



422.

Miquel Bausells
Anillo
21/IV/1785
Lápiz
Papel verjurado
A.H.M.V. Plateros. Caja 17. Libro de Dibujos.
1752-1882. f. 113v.

Sortija de oro con una esmeralda facetada en casquillo gallonado y dos diamantes laterales. Hombros masivos con volutas vegetalizadas. Tipo D1.

Acompaña el siguiente texto:
"Dibujo de Migel Bausells. Estando presentes los señores Juaquín Cros, mayoral primero, Bruno Mateu, 2º, Ramón Llanso, 3º, Visente Sena; y prombres Joseph Bellmont, Manuel Andrés y Sebastián Sáez; se le comfirió el majisterio para la "Ciudad y Reyno" a Migel Bausells -matriculado-abiendo cumplido en quanto previenen las reales ordenanzaz de su magestad, que Dios guarde. Y para que conste, donde combenga, firmo la presente en Valencia, a los beinte y dos días del mes de abril de 1785. Visente Colomes, escribano" (Rúbrica).

Bibliografía:

-COTS MORATÓ, Francisco: *El examen de maestría en el arte de plateros de Valencia (1505-1882).* Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 2004, Catálogo nº 433.



423.

Josep Clarós
Anillo
6/X/1786
Lápiz.
Papel verjurado
A.H.M.V. Plateros. Caja 17. Libro de Dibujos.
1752-1882. f. 116v.

Sortija de diseño absolutamente distinto a todo lo que hemos visto hasta ahora. Presenta un chatón formado por piedras ovaladas y en cabujón –tres topacios y diamantes-, engastadas entre un marco de de sigmas de oro visto, entrelazadas con puntas de diamantes. Es una pieza muy origina, que muestra un diseño muy calado, de gran simetría y geometrismo. Tipo I.

Acompaña el siguiente texto:
"Magisterio de Joseph Clarós, en 7 de octubre de 1786. Valencia y octrubre, a 7 de 1786, y casa de nuestro Colegio. En dicho día se le confirió el magisterio a Joseph Clarós para Valencia y el Reino, por haber cumplido en quanto mandan las reales ordenanzas, siendo maioral primero Visente Colomes, de todo lo qual me refiero más largamente a la Escritura que autorisa huestro síndico escribano. Y por que coste, hago la presente y firmo en dicho día, mes y año. Anastasio Ribes, escribano" (Rúbrica).

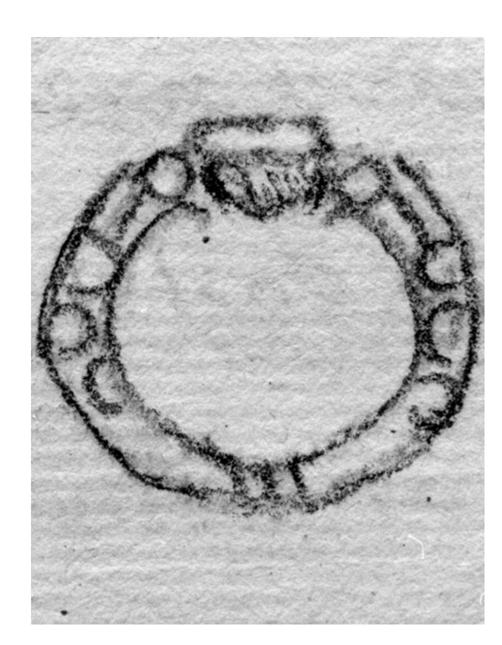


424.

Isidre Moliner
Anillo
6/X/1786
Lápiz
Papel verjurado
A.H.M.V. Plateros. Caja 17. Libro de Dibujos.
1752-1882. f. 117.

Sortija con una esmeralda engastada. La unión del aro con el engastes muestra una gran voluta carnosa de aspecto carnoso. Tipo A1.

Acompaña el siguiente texto:
"Magisterio de Hisidro Moliner, en 7 de octubre de 1786. Valencia y octrubre, a 7 de 1786, y casa de nuestro Colegio. En dicho día se le confirió el magisterio a Hisidro Moliner para Valencia y el Reino, por haber complido en quanto prebienen las reales ordenanzas, siendo maioral primero Visente Colomes, de todo lo qual me refiero más largamente a la Escritura que autorisó nuestro síndico escribano. Y por que coste, hago la presente y firmo en dicho día, mes y año. Anastasio Ribes, escribano" (Rúbrica).



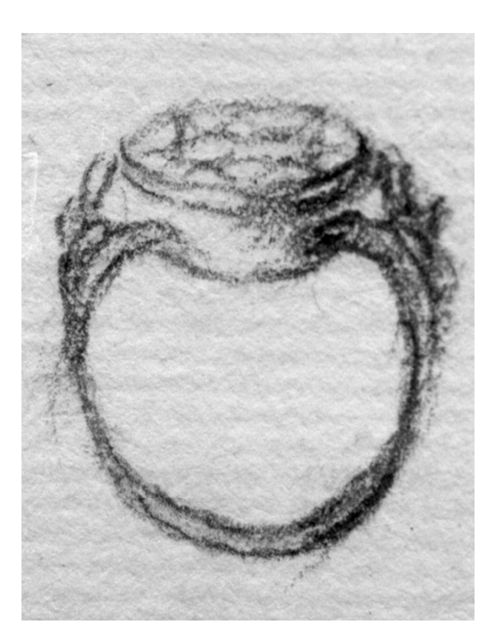
425.

Josep Ferrer, menor
Anillo
19/VI/1787
Lápiz
Papel verjurado
A.H.M.V. Plateros. Caja 17. Libro de Dibujos. 1752-1882. f. 119.

Pese a la escasa calidad del dibujo sabemos por la documentación relativa al examen que es un cintillo una esmeralda y dos diamantes engastados. El aro se decora con bandas y círculos cincelados. Tipo D1.

Acompaña el siguiente texto:
"Magisterio de Joseph Ferer, menor, en 21 de junio de 1787. Valencia y junio, a 21 de 1787 y casa de nuestro Colegio. En dicho día se celebró Junta General, presidiendo permiso de el señor yntendente en la qual se le confirió el magisterio para Valencia y el Reino a Joseph Ferer, menor, a presencia de Visente Colomes, maioral primero, primero, Federico Cros, segundo, Antonio Romero, tersero, Baltasar Simbor, quarto, y de los señores que componen la Junta. Y en todo me refiero a la Escritura que autorisa nuestro síndico Juaquín Joseph Feris. Y por que coste, hago la presente y firmo en dicho día, mes y año. Anastasio Ribes, escribano" (Rúbrica).

Bibliografía:
-COTS MORATÓ, Francisco: *El examen de maestría en el arte de plateros de Valencia (1505-1882).* Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 2004, Catálogo nº 436



426.

Tomàs Martínez
Anillo
6/IX/1787
Lápiz.
Papel verjurado
A.H.M.V. Plateros. Caja 17. Libro de Dibujos.
1752-1882. f. 120.

Anillo con diamantes de talla brillante –según documentación- en montura lisa y circular, esto supone un cambio evidente al abandonar los gallones. Presenta hombros huecos, con abrazaderas, con un relieve indeterminado. Tipo A1.

Acompaña el siguiente texto:
"Magisterio de Thomás Martines, en 10 de setiembre de 1787. Valencia y setiembre, a 10 de 1787. En dicho día se le confirió el magisterio a Tomás Martines para Valencia y el Reino, siendo maioral primero Pedro Balero, segundo Juan Bosque, tersero Gregorio Crespo, quarto Pasqual Belasco. Y por que coste, hago la presente y firmo en dicho día, mes y año. Anastasio Ribes, escribano" (Rúbrica).

Bibliografía:
-COTS MORATÓ, Francisco: *El examen de maestría en el arte de plateros de Valencia (1505-1882)*. Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 2004, Catálogo nº 437.

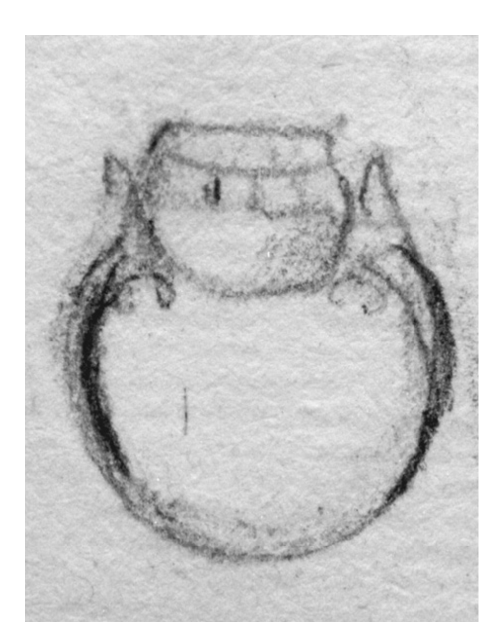


427.

Ramon Bergon, menor
Anillo
26/IX/1787
Lápiz.
Papel verjurado
A.H.M.V. Plateros. Caja 17. Libro de Dibujos.
1752-1882. f. 122.

Sortija del tipo cintillo con tres gemas engastadas con uñas –según se interpreta del los puntos remarcados en el borde del engaste central. Se trata de una esmeralda y dos diamantes. Los hombros presentan abrazaderas con pequeñas volutas. Tipo D1.

Acompaña el siguiente texto:
"Ramón Bergón hiso el presente dibujo en 26 de setiembre de 1787. Valencia y setiembre, a 27 de 1787. En dicho día se celebró Junta General en la qual se le confirió el magisterio para Valencia y Reino a Ramón Bergón, siendo maioral primero Pedro Balero, segundo Juan Bosque, tersero Gergorio Crespo, quarto Pasqual Belasco; de todo lo qual me refiero a la Escritura que autorisa nuestro síndico escrivano. Y por que coste, hago la presente y firmo en dicho día, mes y año. Anastasio Ribes, escribano" (Rúbrica).



428.

Francesc Pinyol
Anillo
26/IX/1787
Lápiz
Papel verjurado
A.H.M.V. Plateros. Caja 17. Libro de Dibujos.
1752-1882. f. 123.

Sortija con un sola esmeralda en engaste liso. El aro es también liso, de forma que la única decoración de la pieza se reduce a unas *ces* menudas en los hombros. Tipo A1.
Al igual que hemos asistidos en los últimos años de los exámenes valencianos a una progresiva reducción tanto del tamaño como el adorno de los hombros, a partir de ahora veremos que esta depuración decorativa se acentúa, desapareciendo los gallones de los engastes y los relieves en los aros.

Acompaña el siguiente texto:
"Francisco Piñol hiso el presente dibujo en 26 de setiembre de 1787. Valencia y setiembre, a 27 de 1787. En dicho día se celebro Junta General, en la qual se le confirió el magisterio para Valensia y el Reino a Francisco Piñol, siendo maioral primero Pedro Balero, segundo Juan Bosque, tersero Gregorio Crespo, quarto Pasqual Belasco; de todo lo qual me refiero a la Escritura que autorisa nuestro síndico escrivano. Y por coste, hago la presente y firmo en dicho día, mes y año. Anastasio Ribes, escribano" (Rúbrica).

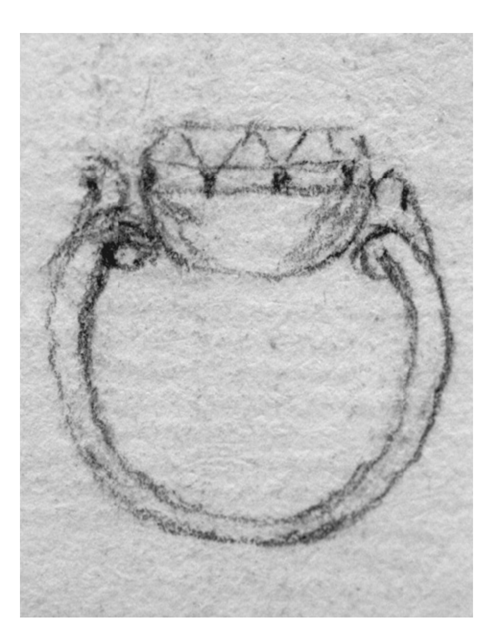


429.

Salvador Ribes
Anillo
26/IX/1787
Lápiz
Papel verjurado
A.H.M.V. Plateros. Caja 17. Libro de los Dibujos.
1752-1882. f. 121v.

Sortija de una esmeralda en engastes solitario sin gallones. Volutas breves en la unión del aro con el engaste. Ver Francesc Pinyol (26/IX/1787). Tipo A1.

Acompaña el siguiente texto:
"Salvador Ribes hiso el presente dibujo en 26 de setiembre 1787. Valencia y setiembre, a 27 de 1787. En dicho día se celebró Junta General, en la qual se le confirió el magisterio a Salvador Ribes para Valencia y Reino, siendo maioral primero Pedro Balero, segundo Juan Bosque, tersero Gregorio Crespo, quarto Pasqual Belasco; de todo lo qual me refiero a la Escritura que autorisa nuestro síndico, escrivano. Y por que conste, hago la presente y firmo en dicho día, mes y año. Anastasio Ribes, escribano" (Rúbrica).

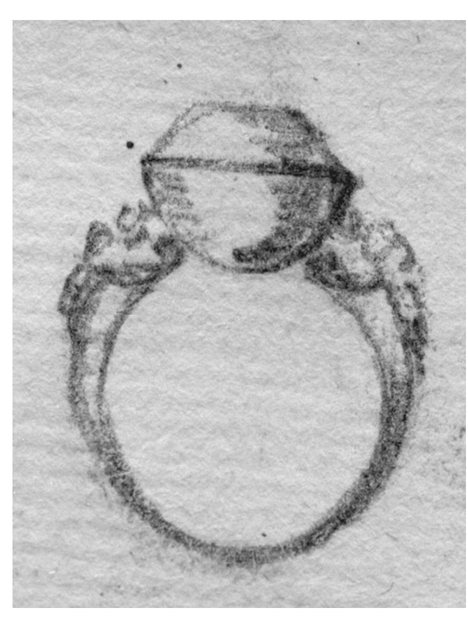


430.

Josep Vicente
Anillo
26/IX/1787
Lápiz
Papel verjurado
A.H.M.V. Plateros. Caja 17. Libro de los Dibujos.
1752-1882. f. 121v.

Sortija que sigue el mismo modelo que las anteriores. Ver Francesc Pinyol (26/IX/1787). Tipo A1.

Acompaña el siguiente texto:
"Joseph Visente hiso el presente dibujo en 26 de setiembre de 1787. Valencia y setiembre, 27 de 1787. En dicho día se celebró Junta General, en la qual se le confirió el magisterio a Joseph Visente para Valencia y Reino, siendo maioral primero Pedro Balero, segundo Juan Bosque, tersero Gregorio Crespo, quarto Pasqual Belasco; de todo lo qual me refiero a la Escritura que autoriza nuestro síndico escrivano. Y por que coste, hago la presente y firmo en dicho día, mes y año. Anastasio Ribes, escribano" (Rúbrica).

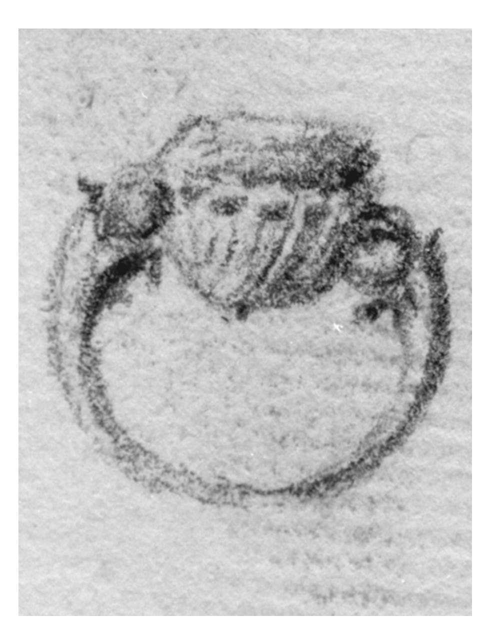


431.

Ferran Ximeno
Anillo
26/IX/1787
Lápiz
Papel verjurado
A.H.M.V. Plateros. Caja 17. Libro de Dibujos.
1752-1882. f. 123v.

Sortija similar a las anteriores, se engasta una esmeralda den un casquillo sin gallones. A diferencia de las tres anteriores, aquí los hombros mantienen su relevancia, sin perder su volumen y las fuertes volutas. Tipo A1.

Acompaña el siguiente texto:
"Fernando Ximeno hiso el presente dibujo en 26 de setiembre 1787. Valencia y setiembre, a 27 de 1787. En dicho día se celebró Junta General, en la qual se le confirió el magisterio para Valencia y el Reino a Fernando Ximeno, siendo maioral primero Pedro Balero, segundo Juan Bosque, tersero Gregorio Crespo, quarto Pasqual Belasco, de todo lo qual me refiero a la Escritura que autoriza nuestro síndico escrivano. Y por que coste, hago la presente y firmo en dicho día, mes y año. Anastasio Ribes, escribano" (Rúbrica).

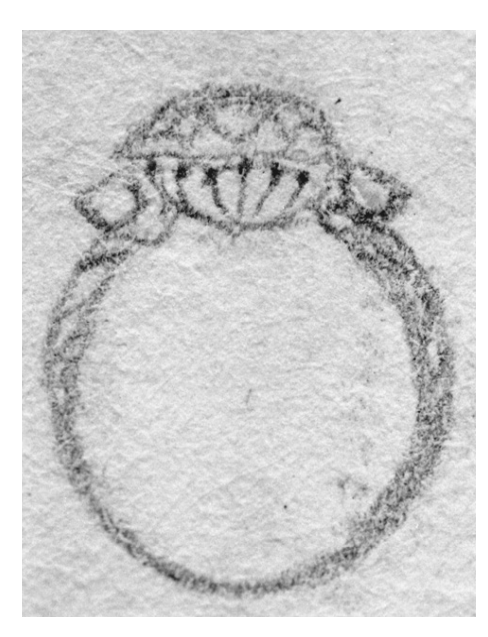


432.

Josep Sancho
Anillo
16/I/1788
Lápiz
Papel verjurado
A.H.M.V. Plateros. Caja 17. Libro de los Dibujos.
1752-1882. f. 124v.

Cintillo de una esmeralda y dos diamantes que aporta muy poco como diseño, es más, vistos los diseños inmediatamente anteriores, resulta retardatario. Tipo D1. Ver Josep Antoni Bosque, 18/VIII/1777.

Acompaña el siguiente texto:
"Joseph Sancho hiso el presente dibujo para su exsamen en 16 de enero de 1788. Valencia y enero, a 17 de 1788. En dicho día se le confirió el magisterio para Valencia y el Reino a Joseph Sancho, siendo maioral primero Pedro Balero, segundo Juan Bosque, tersero Gregorio Crespo, quarto Pasqual Belasco; de todo lo qual me refiero más largamente a la Escritura que autorisa nuestro síndico escrivano. Y por que coste, hago la presente y firmo en dicho día, mes y año. Anastasio Ribes, escribano" (Rúbrica).

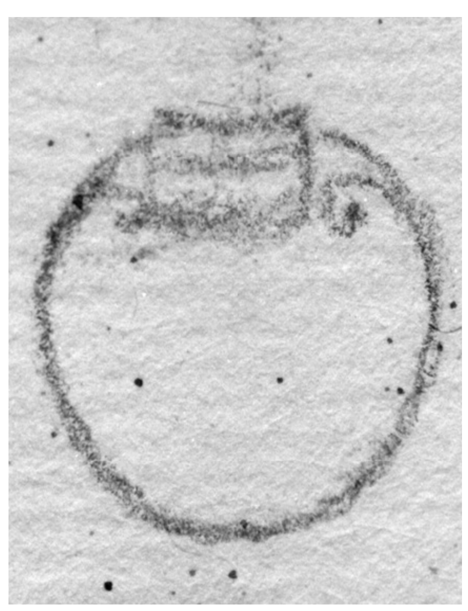


433.

Josep Roca
Anillo
28/V/1789
Lápiz
Papel verjurado
A.H.M.V. Plateros. Caja 17. Libro de Dibujos.
1752-1882. f. 125v.

Cintillo de una esmeralda facetada y dos diamantes. Parece que la parte superior del aro debió tener algún adorno, quizá motivo sogueado, pero no es nítido. Tipo D1.

Acompaña el siguiente texto:
"Dibujo de Joseph Roca, en plaza de matriculado. Lo hizo en veinte y ocho de mayo de mil setecientos ochenta y nueve. En 28 de mayo fue admitido al magisterio Joseph Roca a presencia de los señores mayorales, prohombres y demás electos de los 28, los que fueron Agustín Cros, mayoral 1º, Basilio Franco, 2º, Salvador Gomer, 4º; Pedro Valero, Juan Bosque, Pasqual Velasco, prohombres, cuya plaza se le confirió para la "Ciudad y Reyno", como consta por la Escritura ante don Joaquín Férriz, a la que me refiero. Y para que conste, lo firmo en dicho día, mes y año. Luis Perales, secretario" (Rúbrica).



434.

Andreu Duart
Anillo
2/X/1792
Lápiz
Papel verjurado
A.H.M.V. Plateros. Caja 17. Libro de Dibujos. 1752-1882. f. 138v.

Anillo de dibujo muy esquemático. Parece mostrar un engaste cuadrado y hombros con abrazaderas con volutas. Tipo A2. Ver Francesc Pinyol (26/IX/1787).

Acompaña el siguiente texto:
"Dibujo de Andrés Duart. En 3 de octubre de 1792 hiso el presente dibujo Andrés Duart, vecino de Valencia, a presencia de los de la Junta, siendo mayorales Manuel Andrés, Juan Bosque, Juaquín Fontana, Juaquín Fuster. Y quedó admitido para la "Ciudad y Reyno", como consta por Escritura hante Juaquín Ferris. Ramón Bergón, escribano" (Rúbrica).

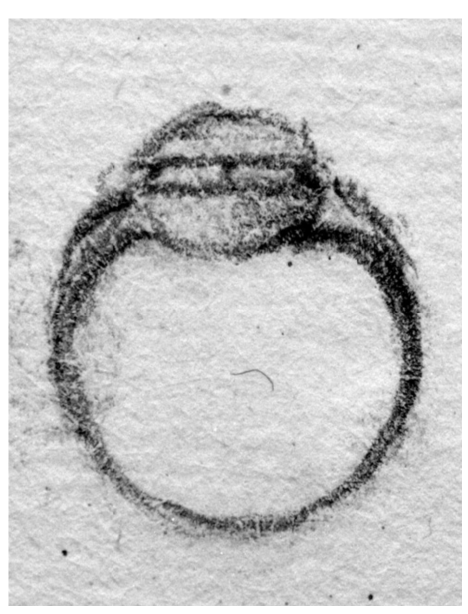


435.

Jeroni Franco
Anillo
2/X/1792
Lápiz
Papel verjurado
A.H.M.V. Plateros. Caja 17. Libro de Dibujos. 1752-1882. f. 140.

Chatón de anillo de flores. No representa el aro. Tipo F-2. Ver Pedro Álvarez de Quirós (20/IX/1770).

Acompaña el siguiente texto:
"Dibujo de Gerónimo Franco. En 3 de octubre de 1792 hiso el presente dibujo Gerónimo Franco, vecino de Valencia, a presencia de la Junta, siendo mayorales Manuel Andrés, Juan Bosque, Juaquín Fontana y Juaquín Fuster. Y quedó admitido para la "Ciudad y Reyno", como consta por la Escritura hante Juaquín Ferris. Ramón Bergón, escribano" (Rúbrica).

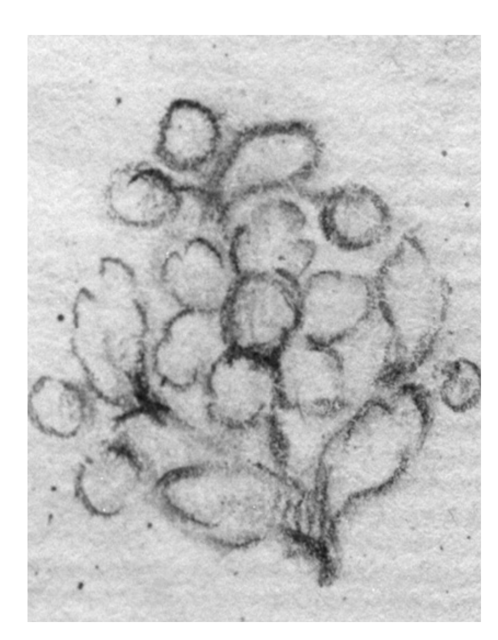


436.

Vicent Marià de Luca
Anillo
2/X/1792
Lápiz
Papel verjurado
A.H.M.V. Plateros. Caja 17. Libro de Dibujos.
1752-1882. f. 139v.

Sortija de una piedra en engaste sin gallones. Tipo A1. Ver Tomàs Martínez (6-IX/1787, A.H.M.V. Plateros. Caja 17. Libro de Dibujos. 1752-1882. f. 120) y Francesc Pinyol (26/IX/1787, A.H.M.V. Plateros. Caja 17. Libro de Dibujos. 1752-1882. f. 123).

Acompaña el siguiente texto:
"Dibujo de Vicente Luca. En 3 de octubre de 1792 hiso el presente dibujo Vicente Luca, vecino de Valencia, a presencia de los de la Junta, siendo mayorales Manuel Andrés, Juan Bosque, Juaquín Fontana y Juaquín Fuster. Y quedó admetido para la "Ciudad y Reyno", como consta por la Escritura hante Juaquín Feris. Ramón Bergón, escribano" (Rúbrica).

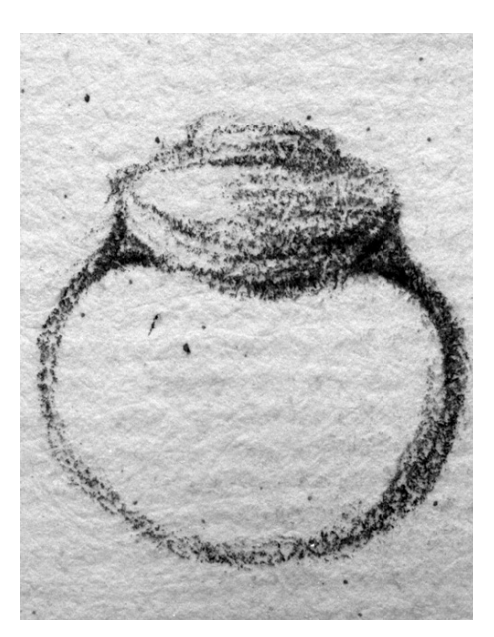


437.

Francesc Pinyol, menor
Anillo
2/X/1792
Lápiz
Papel verjurado
A.H.M.V. Plateros. Caja 17. Libro de Dibujos.
1752-1882. f. 138.

Chatón para sortija de flores. Tipo F. Ver Jeroni Franco (2/X/1792. A.H.M.V. Plateros. Caja 17. Libro de Dibujos. 1752-1882. f. 140)

Acompaña el siguiente texto:
"Dibujo de Francisco Piñol. En 3 de octubre de 1792 hiso el presente dibujo Francisco Piñol, menor, vecino de Valencia, a presencia de los de la Junta, siendo mayorales Manuel Andrés, Juan Bosque, Juaquín Fontana, Juaquín Fuster. Y quedó admitido para la "Ciudad y Reyno", como consta por la Escritura hante Juaquín Ferris. Ramón Bergón, escribano" (Rúbrica).

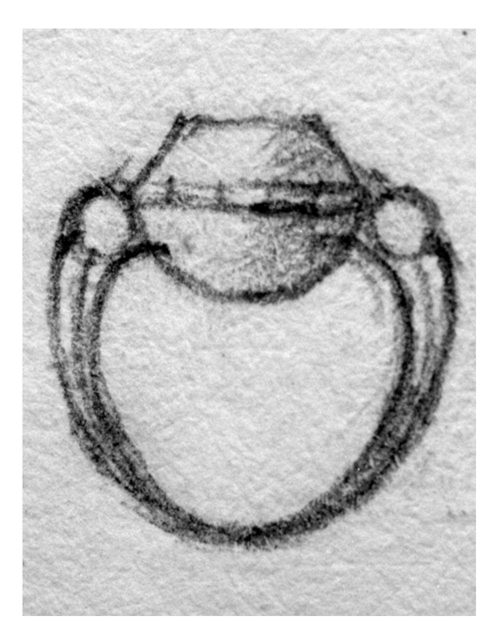


438.

Marià Vilar
Anillo
2/X/1792
Lápiz
Papel verjurado
A.H.M.V. Plateros. Caja 17. Libro de Dibujos.
1752-1882. f. 139.

Sortija de oro con un diamante. Tipo A1. Ver Tomàs Martínez (6/IX/1787, A.H.M.V. Plateros. Caja 17. Libro de Dibujos. 1752-1882. f. 120).

Acompaña el siguiente texto:
"Dibujo de Mariano Vilar. En 3 de octubre de 1792 hiso el presente dibujo Mariano Vilar, vecino de Valencia, a presencia de los de la Junta, siendo mayorales Manuel Andrés, Juan Bosque, Juaquín Fontana, Juaquín Fuster. Y quedó admitido para la "Ciudad y Reyno", como consta por la Escritura hante Juaquín Ferris. Ramón Bergón, escribano" (Rúbrica).

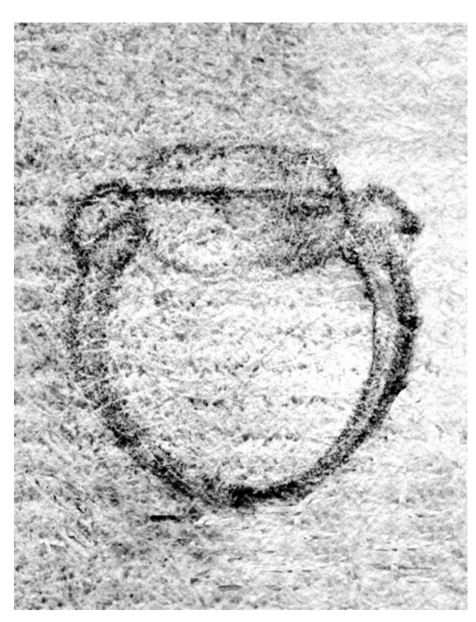


439.

Joaquim Gisbert
Anillo
15/II/1793
Lápiz
Papel verjurado
A.H.M.V. Plateros. Caja 17. Libro de Dibujos.
1752-1882. f. 144.

Sortija una esmeralda y dos diamantes engastados c modo de cintillo. Destaca el engaste central liso y la ausencia de volutas en la unión de aro con los engastes. Tipo A1.
Es un diseño exacto al siguiente, el de Jacint Pinyol, realizado el mismo día.

Acompaña el siguiente texto:
"Dibujo de Joaquín Chisbert. En 15 de febrero 1793 yso el presente dibujo Joaquín Gisbert, yjo de Tadeo y de Asensi, en presencia de Manuel Andrés, mayoral primero, Juan Bosque, mayoral segundo, Joaquín Fontana, mayoral tercero, Joaquín Fuster, mayoral [qu]arto; prohombres: Francisco Bavi, Vicente Sena y Salvador Fuster. Y para que conste, ago la presente en dicho día, mes y año. Christóval Segues, secretario"



440.

Jacint Pinyol
Anillo
15/II/1793
Lápiz
Papel verjurado
A.H.M.V. Plateros. Caja 16. Libro de los Dibujos. 1688-1830. f. 126v.

Cintillo de una esmeralda y dos diamantes. Tipo D1. Es idéntico al precedente, el de Joaquim Gisbert (15/II/1793, A.H.M.V. Plateros. Caja 17. Libro de Dibujos. 1752-1882. f. 144), realizados el mismo día.

Acompaña el siguiente texto:
"Dibujo de Jacinto Piñol, del Reyno. En el día 15 de febrero de 1793, estando juntos los señores Manuel Andrés, mayoral primero, Juan Bosque, mayoral segundo, tercero Joaquín Fontana, quarto Joaquín Fuster; prohombres: Francisco Bavi, Vicente Sena y Salvador Fuster, yso el presente dibujo el referido Jacinto Piñol. Y para que conste, ago la presente en dicho día, mes y año. Christóval Segues, secretario" (Rúbrica).

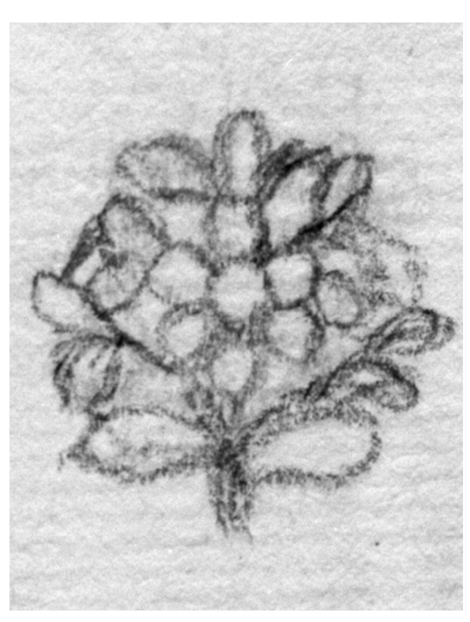


441.

Salvador Simbor
Anillo
15/II/1793
Lápiz
Papel verjurado
A.H.M.V. Plateros. Caja 17. Libro de Dibujos.
1752-1882. f. 143v.

Chatón circular para sortija de flores. Presenta una flor en el centro y una guirnaldilla de hojas y chispas engastadas a su alrededor. Es muy calado y asimétrico. No representa el aro, como hemos visto en otros casos anteriores, probablemente porque era un aro liso. Este aspecto es interesente por la evolución hace la depuración decorativa en aros y el revés de las joyas propio de la joyería de los últimos años del XVIII. Tipo F.

Acompaña el siguiente texto:
"Dibujo de Salbador Simbor. En 15 de febrero 1793 yso el presente dibujo Salvador Simbor en presencia Manuel Andrés, mayoral primero, Juan Bosque, mayoral segundo, Joaquín Fontana, mayoral tercero, Joaquín Fuster, mayoral quarto; prohombres: Francisco Bavi, Vicente Sena, Salvador Fuster. Y para que conste, ago la presente en dicho día, mes y año. Christóval Segues, secretario"

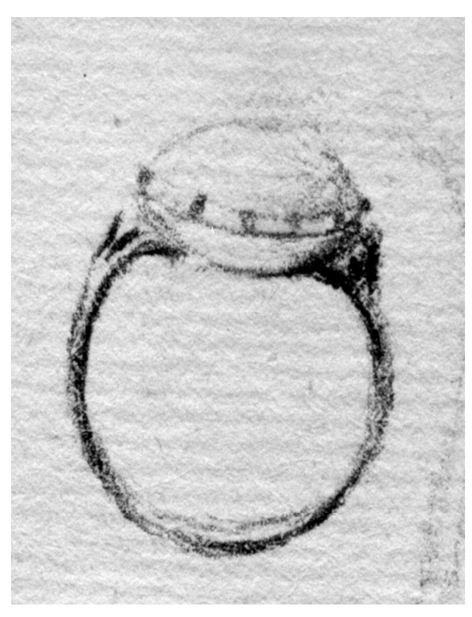


442.

Josep Benlloc
Anillo
2/IX/1795
Lápiz
Papel verjurado
A.H.M.V. Plateros. Caja 17. Libro de Dibujos. 1752-1882. f. 146v.

Chatón para sortija de flores. A. igual que el caso anterior no se representa el aro. Tipo F. Ver Salvador Simbor (15/II/1793, A.H.M.V. Plateros. Caja 17. Libro de Dibujos. 1752-1882. f. 143v.).

Acompaña el siguiente texto:
"Dibujo de Josef Belloch, de el año 1795. 146. En 2 de setiembre de 1795 yso el presente dibujo Josef Belloch en presencia de los señores Anastasio Castrillo, Gregorio Aurell, Vicente Moncholi, Luis Aroyo, Bartolomé Fernandes -todos mayorales y prohombres de este Colegio- según consta en la Escritura que autorisó Josef Benito Alfonso en dicho día, mes y año. Christóval Segues, secretario" (Rúbrica).



443.

Vicent Gómez
Anillo
28/III/1797
Lápiz
Papel verjurado
A.H.M.V. Plateros. Caja 17. Libro de Dibujos. 1752-1882. f. 149v.

Solitario con una sola gema en engaste liso. Aro liso y esbelto. Destaca al enorme sobriedad del diseño en contraste con las sortijas vistas en los últimas décadas en Valencia. Tipo A1. Ver Vicent Marià de Luca (2/X/1792, A.H.M.V. Plateros. Caja 17. Libro de Dibujos. 1752-1882. f. 139v.).

Acompaña el siguiente texto:
"Dibujo de Vicente Gómez, de el año 1797. En el día 29 de marzo de 1797 hizo el presente dibujo Vicente Gómez, hijo de Vicente Gómez, oficial platero, en presencia de los señores Francisco Andrés, Christóval Romero, Jaime Martí, Joaquín Chisvert, maior, maiorales; prohombres: Anastasio Castrillo, Gregorio Aurell, Sebastián Sáez, Vicente Mochuli. Y para que conste, hago el presente en dicho día, mes y año. Chistóval Segues, secretario" (Rúbrica).

LIBRO DE EXÁMENES DE PLATEROS DE PAMPLONA



444.

Miguel Lenzano
Cruz
-/II/1740
Plumilla y aguada
Papel verjurado
AHMP. Libro de Exámenes. Dibujo nº 55

Cruz formada por trecho y cruz griega, de oro y diamantes. Los diamantes se engastan en chatones de oro con boquillas. Este método de engaste de piedras preciosas no solo impedía la correcta incidencia de la luz en las caras interiores de las tallas sino que además disminuía visualmente las gemas, haciendo que pareciesen más pequeñas. Este es un rasgo que muestra con claridad el apego aún a las maneras de la primera mitad del siglo.

En cuanto a su descripción formal, se observa que el trecho –el elemento vertical de la joya- consta de una roseta de seis pétalos, seguido de un engaste en forma de lágrima invertida y otro circular, enmarcados ambos por ligeras formas vegetales. La cruz es griega formada por cinco engastes circulares, en central levemente mayor que los que hacen las veces de brazos. Se rodea de un marco de pequeños engastes circulares que se sitúan coincidiendo con las puntas de los brazos de la cruz y los delgados rayos que entre los brazos se sitúan. Las piedras son diamantes, están sombreadas con carboncillo y tienen talla cuadra, con la corona en talla piramidal.

En el revés podía haber tenido unos pasadores para la cinta textil que había de ajustar la joya al cuello, o bien se podía coser al borde del escote del vestido.
Por todas estas características de orden técnico y formal se deduce que es un diseño apegado aún al barroco.

Así mismo, las trazas de la joya se rodean de un marco con grandes *ces* vegetales de puntas redondeadas, propio del barroco.

Sobre el dibujo aparece la siguiente inscripción:
"Traza de examen de Miguel Lenzano natural de la villa de Fustiñana. Examinado y aprovado de platero el mes de Febrero del año 1740- Elijio por señal su apellido de Lenzano."



445.

Manuel Montero
Lazo
23/I/1743
Plumilla y aguada
Papel verjurado
AHMP. Libro de Exámenes. Dibujo nº 50

Lazo doble con diamantes de talla cuadrada, que cubre toda la superficie de la pieza. En el centro, a modo de nudo se encuentra un diamante mayor, también de talla cuadrada, en un engaste circular. Sobre el nudo aparece un penacho de diamante y *ces*. La parte superior de las lazadas se adorna con una crestería de minúsculas *ces* con tornapuntas realizadas con hilos gruesos de oro. Las lazadas son elevadas, apuntadas y rígidas.

Rematando la pieza y unida al lazo mediante un gozne, encontramos una lágrima pinjante con bordes de *ces* con tornapuntas. Está cubierta de diamantes de talla clave y una central más o menos rectangular.

Como dice García Gainza "*el diseño entra todavía dentro de la moda barroca*" pero en ella se percibe una evolución respecto al diseño que propuso Miguel Lenzano tan solo tres años antes al engastar diamantes en cinturillas, no en boquillas. Otro aspecto que marca una evolución es la terminación apuntada de la lazada superior y que esta es ligeramente mayor que la inferior. En este sentido empieza a percibirse ciertos ecos de modernidad por asemejarse a uno de los lazos diseñados por el maestro Albini que encontró su fiel reflejo en el lazo del dibujo número 10 del Segundo Libro de Oro de Sevilla. En este lazo citado ya se ha prescindido de las *ces*. Por esto se puede interpretar el examen de Manuel Montero un pequeño nuevo giro en la evolución del estilo barroco hacia el rococó.

Acompaña el siguiente texto en la parte superior del folio:
"Traza de Manuel Montero natural de Zaragoza. Que fue aprovado por Artifize platero en el 23 de henero de 1743 y elijio por sigo su apellido"

Bibliografía:
- GARCÍA GAÍNZA, Concepción: *Dibujos antiguos de los plateros de Pamplona*. Pamplona: Universidad de Navarra, 1991, p. 110.



446.

Marcos Ángel de Yoldi
Sortija
2/ XII/1754
Plumilla, aguada en tonos gris, azul y ocre.
Papel verjurado
AHMP. Libro de Exámenes. Fol. 54. Dibujo nº 60

Sortija representada desde dos perspectivas, como si de una construcción arquitectónica se tratara, en plano y alzado. Al observar ambos dibujos con detenimiento no existe una correspondencia exacta entre una y otra porque en la proyección en lazado faltaría un pequeño engaste delante de la gema grande.

Esto ha llevó a García Gainza a considerar que se tratara de dos variaciones sobre el mismo tema.

La pieza representada en alzado –o de perfil, según lo expresan la mayoría de los autores– muestra una gran gema azul central engastada en un casquillo con gallones del que surgen garras de sujeción. Se acompaña de otras dos gemas menores de talla rosa a ambos lados, coincidiendo con el arranque de los brazos, que están decorados. Así correspondería con el Tipo D1 de nuestra clasificación tipológica.

La representación inferior de la sortija muestra el chatón o frente de la pieza. Es una de rosilla en un chatón ovalado, con la gema central de mayor tamaño que las circundantes. Las piedras, de talla rosa, se montan entre clavos, dejando casi toda la gema a aire. El arranque de los brazos también está decorado de forma muy delicada. Tipo B2.

Este tipo de anillo se corresponde con la descripción del tipo de joyas que había que realizar como requisito para la aprobación del examen de maestría en Pamplona en vigor:
"una sortija de oro o platta con nueve piedras clavadas de fino a quatro pepitas en cada piedra y brazo avvierto calado con flores esmaltado, el reverso de colores"

Los requisitos de las ordenanzas resultan algo obsoletos dado que en estos años ya no se esmalta el reverso de las joyas, aún así los plateros tenían suficiente pericia para cumplir los requisitos y seguir haciendo piezas actualizadas.

En nuestra opinión ambas vistas son la misma pieza como demuestra la exactitud de las correspondencia de los engastes –excluyendo el anteriormente citado, que se excluyó del alzado-, por el hecho de que al artista dobló el papel del por la mitad para conseguir un eje central –se percibe aún la huella de la arruga del papel– así como la presencia de pequeñas *ces* que se corresponden en uno y otro caso.

El marco muestra una decoración llena de rocallas y algunas flores, de acuerdo con las tendencias decorativas del momento que fue realizado. Comparar el marco de este dibujo con el del examen de Miguel Lenzano (1740) explica muy gráficamente el rotundo cambio estético producido en el plazo de tres lustros.

Sobre el dibujo encontramos la siguiente inscripción:
"Traza de Marcos Angel de Yoldi natural de la Villa de Muruzaba(l). Presentola el dia 2 de Diciembre 1754. Fue aprovado y elijio por señal y marca su propio apellido de Yoldi."

Bibliografía:

- GARCÍA GAÍNZA, Concepción: *Dibujos antiguos de los plateros de Pamplona*. Pamplona: Universidad de Navarra, 1991, p. 78 y 114-115.



447.

Isidro la Cruz
Sortija
3/IX/1761
Tinta marrón y lápiz azul
Papel verjurado
AHMP. Libro de Exámenes. Fol. 75. Dibujo nº 69

Sortija de oro representada de manera que muestra el chatón o frente de la pieza. Es una rosilla alargada, con la gema central de mayor tamaño que las ocho circundantes. Las piedras, facetadas y de color azul, se montan entre clavos, dejando casi toda la gema a aire. En lo bordes del chatón se observan minúsculas *ces*. El arranque de los brazos también está decorado de forma muy delicada de *ces* y rombos.

El marco muestra una decoración de color azul y sepia llena de rocallas, conchas, palmas y cintas, propio de la estética rococó. Es similar al diseño propuesto por Marcos Ángel de Yoldi (1754)

Sobre el dibujo encontramos la siguiente inscripción:
"Traza de Isidro la Cruz natural de la ciudad de Jacca aprovada en 3 de septiembre de 1761= Presentó la pieza se aprobó por toda la hermandad elijio por señal y marca su apellido."



448.

Pedro Miguel de Indave
Sortija
27/X/1766
Plumilla y aguada
Papel verjurado
AHMP. Libro de Exámenes. Fol. 80. Dibujo nº 74

Modelo de sortija similar a la de los dibujos nº 60 y 69, es decir, repite chatón en forma de rosilla alargada, con gema central de mayor tamaño que las ocho de alrededor. Las piedras se representan sólo como círculos, sostenidos por numerosas *ces* de tamaño mínimo. El uso de color en el marco, del que se prescindió en las trazas de la propia joya, induce a pensar que las gemas se dejaran en blanco porque fueran diamantes. La pieza es de oro y el arranque de los brazos está decorado de forma muy delicada con pequeñas *ces*. Tipo B2.

El marco muestra una decoración rococó, por lo tanto, abstracta, de rocallas, conchas, y frutas.

Sobre el dibujo encontramos la siguiente inscripción:
"Dibujo y traza de Pedro Miguel de Indave natural de la villa de Burguete fue aprovado de su examen el dia 27 de Octubre del año de 1766."



449.

Thomás de Lacruz
Sortija
11/II/1774
Plumilla
Papel verjurado
AHMP. Libro de Exámenes. Dibujo nº 81

Este diseño representa toda una novedad dentro de la reducida colección de dibujos de Pamplona, dado que en ella se rompe con los esquemas ya vistos de chatones en forma de rosilla. En este caso se presenta un frontal asimétrico y calado protagonizado por tres *ces* entrelazadas de distintos tamaños, con chispas engastadas. Estas volutas entrelazadas asimétricamente dejan entrever un ave al vuelo con una rama en el pico resuelto de forma muy abstracta. Tipo I4.

El marco en el que se inscribe la joya está íntegramente dibujado con tinta negra y plumilla, siendo de una altísima calidad técnica. Presenta un aparato decorativo cuya estética se corresponde con el espíritu rococó, representado por la fuerte presencia de la rocalla del marco –asimétrica, ondulante y con extremos terminados en caracolas–, junto con un aparente desorden de la composición. Sin embargo, introduce motivos de panoplia militar propios del estilo neoclásico como el cañón, las banderas y las picas, entremezclado con palmas y hojas de roble, junto con un águila que corona el marco. Este estilo de transición entre el rococó y el neoclásico es asimilable a lo que en Francia se llamó estilo Luis XVI y resulta muy interesante por la fecha en la que está realizado.

Sobre el dibujo encontramos la siguiente inscripción:
"Este el el dibujo que se le señaló a Thomas de Lacruz para su examen de Maestro Platero, cuia pieza se aprovo por la Hermandad en 11 de Febrero de 1774 y elijio por marca la palabra Lacruz"



450.

Joaquín Maria de Yoldi
Cruz con lazo
25/X/1788
Lápiz repasado a plumilla y aguada
Papel verjurado
AHMP. Libro de Exámenes. Dibujo nº 96

En este examen encontramos una demostración de virtuosismo por parte del autor al presentar la pieza de examen propiamente dicha, un lazo con cruz, rodeada de un trabajado marco decorativo. Este marco tiene la apariencia de cuatro collares del tipo devota ya que en los extremos aparecen las correspondientes argollas que servían como cierre –pasando una cinta de raso o terciopelo–.

La joya a examen es una cruz con lazo realizada con hilos gruesos de oro soldados, con las puntas enrolladas, con un resultado muy calado. El lazo es de doble lazada, salpicadas de pequeños engastes, con un gran nudo en forma de gran rosilla (ocho piedras talladas en clave entorno a un diamante de talla rosa). Tiene un pequeño copete con dos rayos con dos engastes. Este lazo se une a la cruz a través de un trecho más o menos ovalado de gruesa filigrana con una gema central de talla rosa. Se remata la pieza con una cruz griega cuyo crucero es un gran diamante muy facetado. Los brazos son medallones de filigrana con una piedra facetada en el centro y otros pequeños engastes.

En cuanto marco describimos a continuación los cuatro diseños para collares de los que se compone. Son tres diseños para devota –los dos laterales y el inferior–, y un ahogador o sofocante –en el lado superior de este peculiar marco–.

El collar de la derecha es muy sencillo. Consiste en tres hileras paralelas de piedras preciosas muy facetadas, las gemas de la línea central son de mayor calibre que las laterales.

La cadena de la izquierda repite las tres filas de gemas, la central de con engastes mayores. La diferencia la marca la presencia de una "cinta" de pedrería que "se enrolla" en la cadena de forma helicoidal. Ambas piezas presentan el mismo adorno central:

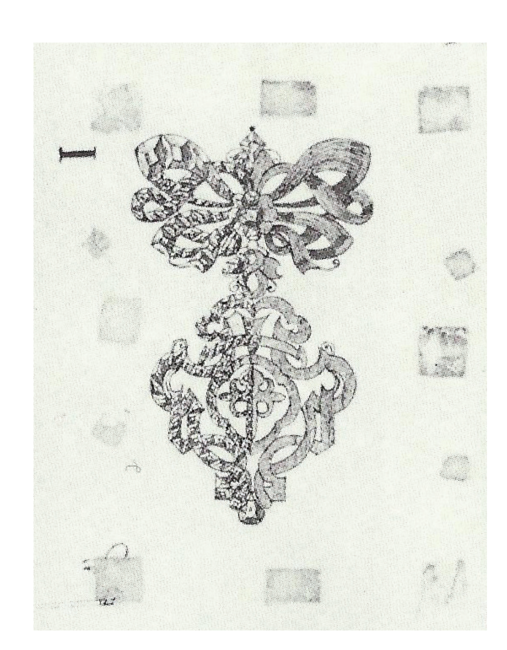
una rosilla de doble orla con un gran diamante en el centro del que tan solo se indica el punto de partida de la caída de la devota. La devota inferior presenta una cadena de gran simetría que parece un cordón de pasamanería, cuajado de piedras preciosas muy facetadas, en cuyo centro encontramos una rosilla de triple orla. De este medallón pende, mediante una extensión del cordón, una borla de pedrería con una lazada doble.

Por último, la pieza que cierra este recuadro por el lado superior es un collar, posee una estructura asimétrica y calada, más moderna que las demás cadenas. Se trata de una guirnalda de capullos, hojas y flores redondeadas y pequeñas. En este caso el dibujo se vuelve más naturalista y no se representan las piedras preciosas, aunque es de suponer que éstas ocuparían los centros de las flores y lo que parecen capullos serían engastes circulares con su correspondiente chispa de diamante. El centro de la cadena está ocupado por un llamativo medallón con apariencia de gran flor de triple corola.

Estas cuatro piezas que rodean el lazo con cruz representan una exhibición de la creatividad y calidad técnica del autor, pues esto no formaba parte de las exigencias del examen. Sin embargo, Joaquín María de Yoldi desciende de familia de plateros bien conocidos de la ciudad, y quizá pretendía sorprender a los examinadores sobrepasando sus expectativas. El análisis de las trazas de la pieza a examen así como su marco decorativo en el contexto cronológico en que se realiza, 1788, hace considerar que este dibujo sea un *revival* o un homenaje a los plateros de su propia familia.

Sobre el dibujo encontramos la siguiente inscripción:
"Este el el dibujo que elijio para su examen de Artifice Platero, Joaquín Maria de Yoldi natural de esta ciudad que se aprovo por la hermandad de Artifices plateros de la misma, en 25 de octubre de 1788, se aprovo también la pieza que la presento en 12 de Diziembre de 1788 y tomo por marca su apellido Yoldi."

SEGUNDO LIBRO DE ORO DEL COLEGIO DE SAN ELIGIO. SEVILLA



455.

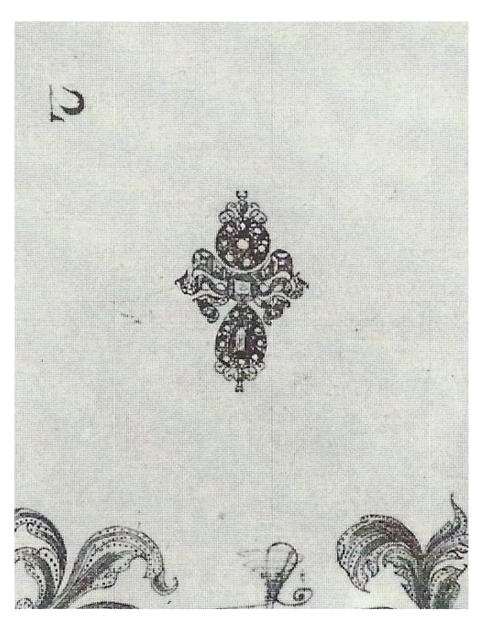
Juan de Abila
Joyel
1754
Plumilla
Papel verjurado
Sevilla, Segundo Libro de Oro, 1754, Dibujo nº I

Venera de Santiago que se compone de un broche superior en forma de lazo doble que aparenta ser una delgada cinta cubierta de pedrería, con entrelazos. Las gemas presentan tallas en tabla engastadas en cinturillas. Se remata con un pequeño copete. Del lazo pende un segundo cuerpo de perfil rómbico. Delgadas cintas de apariencia textil modelan la silueta de una corona y dos aletas laterales. En su interior se ubica una pequeña cruz de la Orden de Santiago. Se representan las gemas tan solo en la mitad izquierda del diseño de la joya, dejándose la mitad derecha sombreada. Este es el único dibujo del libro en el que aparece este rasgo que, por otra parte, parecía ser una tradición entre los plateros. Así, encontramos algunos diseños de plateros del XVII como Gilles Legaré y Johann Heels (publicados por Lanllier y Pini). Es posible que este dibujo fuera copiado de algún otro platero de la época.

En el papel aparecen manchas cuadradas que muy posiblemente sean restos de adhesivo, según apuntó Sanz Serrano. Este dibujo se sustituyó por otro distinto por razones que desconocemos, quizá de orden económico. También pudo deberse a una actualización de algunos diseños puesto que este segundo de modelos de joyas para el examen de maestría estuvo vigente hasta bien entrado el siglo XIX.

El diseño se enmarca en un filete triple en el borde del papel. Ángulos con discretos motivos geométricos en el exterior y brotes vegetales trifoliados en el interior. Acompaña las siguientes marcas: *"I"*. Rúbrica.

Bibliografía:
- SANZ SERRANO, Mª Jesús: *Antiguos dibujos de la platería sevillana*. Sevilla: Excma. Diputación de Sevilla, 1986, pp.126-127.
- LANLLIER, Jean; PINI, Marie: *Five Centuries of Jewelry*. New York: Arch Cape Press, 1983, p. 85, 86 y 104.



456.

Juan de Abila
Pendiente pendeloque
1754
Plumilla
Papel verjurado
Sevilla Segundo Libro de Oro, 1754.Dibujo 2

Pendiente del tipo *pendeloque* formado por un broquelillo en forma rosilla con un pequeño copete de filigrana, que también aparece como remate inferior en la lágrima. El segundo cuerpo está compuesto por una lazada simple de aspecto blando, con cabos sueltos. La lágrima que pende en la parte inferior del diseño, al igual que broquelillo, es una rosilla con forma almendrada. Sanz Serrano observó que los pendientes pequeños sustituyeron a los grandes pendientes barrocos que llegaban hasta el hombro.

El dibujo queda enmarcado por un filete de tres líneas de distinto grosor, con decoración vegetal en esquinas. En este caso, dos grande palmetas en las esquinas inferiores.

Acompaña las siguientes marcas:
"2". Rúbrica.

Bibliografía:
- SANZ SERRANO, Mª Jesús: *Antiguos dibujos de la platería sevillana*. Sevilla: Excma. Diputación de Sevilla, 1986, p. 127.



457.

Juan de Abila
Lazo con cruz o venera con lazo
1754
Plumilla
Papel verjurado
Sevilla Segundo Libro de Oro, 1754. Dibujo 3

Lazo doble rígido, de puntas elevadas que según la investigación de Sanz Serrano es una venera con lazos o un lazo con cruz. En el centro aparece un gran nudo formado a partir de una rosilla. Copete en forma de tulipán. La lazada inferior es más pequeña que la superior. Ambas presentan decoración calada vegetal con capullos de flores y hojitas pequeñas, es decir, se distancia de los modelos barrocos de flores bulbosas. Similar en estilo al dibujo nº 7 del mismo libro.

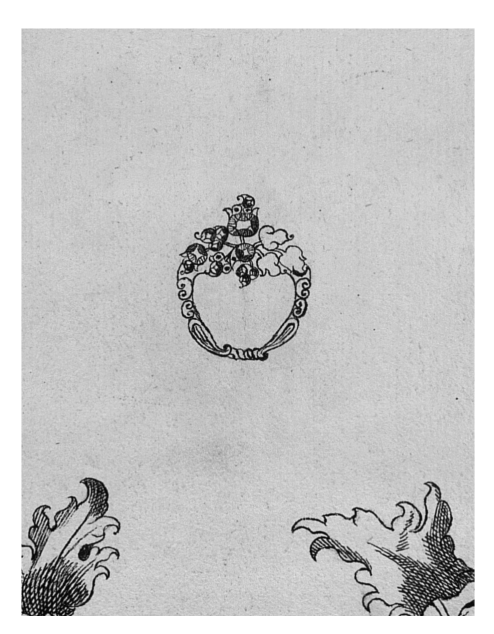
Trecho de unión entre lazo y cruz muy desarrollado, en forma de medallón con grandes gemas, cintas y, en general, elementos abstractos.

Cruz de generoso tamaño, casi el mismo que el lazo. Es una cruz griega con rayos entre los brazos. El travesaño y parte superior del palo son rosillas de gemas muy facetadas a modo de medallones circulares. Mientras que la parte inferior del palo es una rosilla con forma de lágrima, como los pendientes, incluida la filigrana de remate.

El folio se adorna con un filete doble de distinto grosor y decoración vegetal discreta en las esquinas.

Acompaña las siguientes marcas:
"3". Rúbrica.

Bibliografía:
- SANZ SERRANO, Mª Jesús: *Antiguos dibujos de la platería sevillana*. Sevilla: Excma. Diputación de Sevilla, 1986, pp.125 y 127-128.



458.

Juan de Abila
Manillas o sortija
1754
Plumilla
Papel verjurado
Sevilla Segundo Libro de Oro, 1754. Dibujo 4

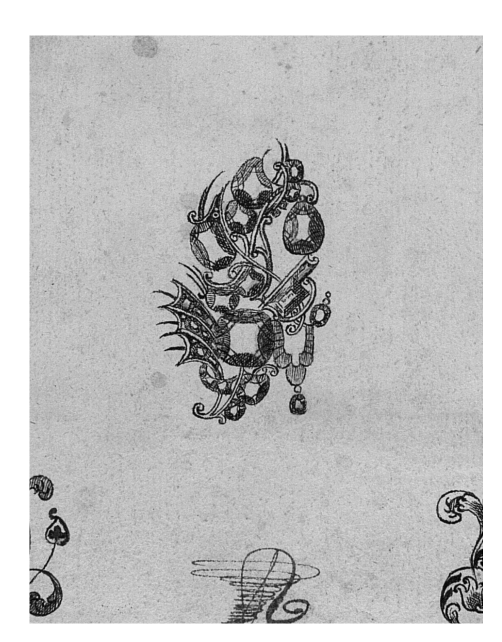
Según la documentación del colegio de San Eligio este diseño corresponde a unas manillas o un cintillo. Muestra un frente con decoración vegetal asimétrica y desordenada, de hojas y capullos de flor. Posiblemente destinada a ser realizada mediante la técnica llamada ensaladilla o *giardinetti*. Los brazos están decorados mediante la yuxtaposición de elementos en forma de *ces*, sigmas y esferillas en la zona media del aro. En el caso de ser modelo de pulsera es muy original pero si atendemos a los modelos que abundan en la época diríamos en es una sortija del Tipo F.

El folio se adorna con un marco en forma de banda con líneas diagonales en blanco y negro, y punteado. Los ángulos se decoran con grandes hojas.

Acompaña las siguientes marcas:
"4". Rúbrica.

Bibliografía:

- SANZ SERRANO, Mª Jesús: *Antiguos dibujos de la platería sevillana*. Sevilla: Excma. Diputación de Sevilla, 1986, pp.125 y 128-129.



459.

Juan de Abila
Piocha
1754
Plumilla
Papel verjurado
Sevilla Segundo Libro de Oro, 1754. Dibujo 5

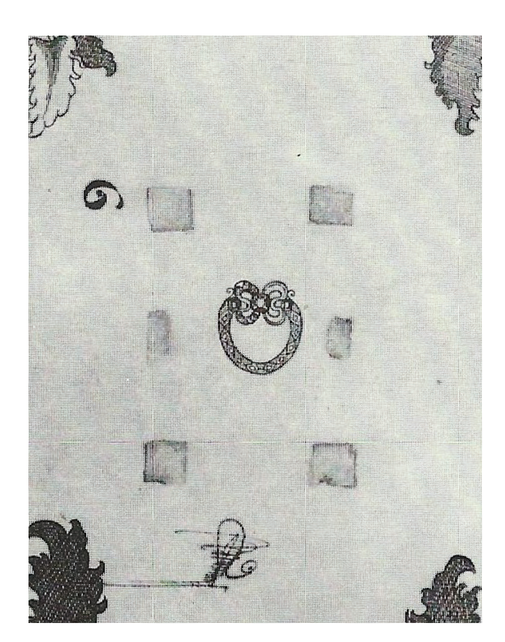
Reproducción de una piocha creada por Albini, recogida en un grabado de Thomás Planes (Biblioteca Nacional Madrid, Invent./26657). En la documentación se la llama *pluma*. La piocha presenta las características comunes a la mayoría de los diseños del autor citado, es decir, la estructura asimétrica en forma de sigma, teniendo como núcleo una gran gema en la parte inferior. De esta parte hacia arriba un brazo curvo. Esta estructura básica se compone mediante cintas, aletas, gemas grandes y gemas engastadas individualmente y con la función de un farolillo. Como afirma Sanz Serrano, este es el primer dibujo del libro que se acerca a los modelos rococó.

Una banda con líneas en blanco y negro de distintos grosores sirve de marco. Las esquinas inferiores están decoradas con grandes hojas y las superiores con elementos discretos.

Acompaña las siguientes marcas:
"5". Rúbrica.

Bibliografía:

- SANZ SERRANO, Mª Jesús: *Antiguos dibujos de la platería sevillana*. Sevilla: Excma. Diputación de Sevilla, 1986, pp.125 y 129.



460.

Juan de Abila
Sortija
1754
Plumilla
Papel verjurado
Sevilla Segundo Libro de Oro, 1754. Dibujo 6

Sortija con el frente en forma de lazo doble sin cabos. El aro presenta decoración en relieve.

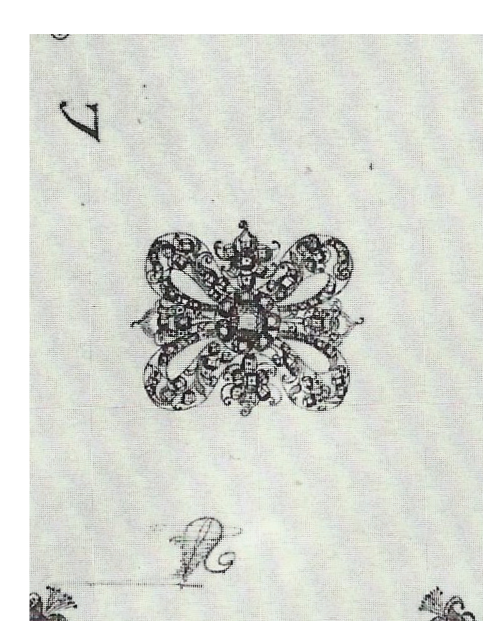
Es un modelo muy distinto de las sortijas con lazo que se ven en las Pasantías barcelonesas, como la de Martín Serra realizada tan solo dos años después de este libro (1756, Libro V de Pasantías, fol. 6r), o los ejemplares del Museo Arqueológico Nacional que Aranda Huete llamaba del *tipo mosca*. Tipo I.

Presenta seis manchas más o menos cuadradas, posiblemente de adhesivo para otro papel que se superpuso con una venera y que se ha perdido. En nuestra opinión la calidad de este dibujo es inferior a la del resto del libro, razón que justificaría la sustitución del modelo.

Banda con líneas en blanco y negro de distintos grosores. Esquinas inferiores decoradas con grandes hojas, superiores con elementos discretos.

Acompaña las siguientes marcas:
"6". Rúbrica.

Bibliografía:
- SANZ SERRANO, Mª Jesús: *Antiguos dibujos de la platería sevillana*. Sevilla: Excma. Diputación de Sevilla, 1986, pp.125 y 129-131.
- ARANDA HUETE, Amelia: *La joyería en la Corte durante el reinado de Felipe V e Isabel de Farnesio*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1999, pp. 491-492.



461.

Juan de Abila
Lazo doble, cierre de manilla
1754
Plumilla
Papel verjurado
Sevilla Segundo Libro de Oro, 1754. Dibujo 7

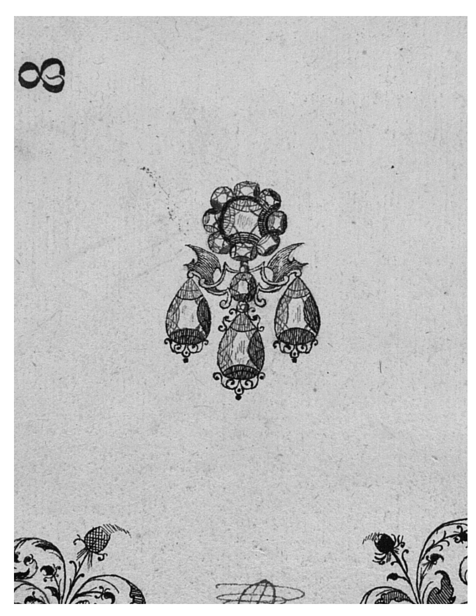
Lazo doble sin cabos, con gran rosilla en función de nudo y perfil general de la pieza en forma cuadrada. Las lazadas, cuajadas de piedras preciosas, presentan decoración calada vegetal con capullos de flores y hojitas pequeñas, es decir, se distancia de los modelos barrocos de flores bulbosas. Estilísticamente es muy similar al lazo del dibujo nº 3. En cuanto a la funcionalidad de la pieza es un cierre para manillas, según la documentación. Este tipo de piezas llevaban unos arcos laterales donde se unían los hilos de perlas o aljófar que completaban la pieza. Este tipo de cierres de perfil cuadrado y con lazadas doble es similar a los diseñados por Albini (década de los años cuarenta del siglo XVIII, aunque las lazadas de Albini siempre presentan puntas, y este lazo sevillano es muy redondeado).

Una banda doble, una con líneas diagonales en blanco y negro y otra con ondas enmarca el diseño. Esquinas decoradas con elementos de formas orgánicas.

Acompaña las siguientes marcas:
"7". Rúbrica.

Bibliografía:

- SANZ SERRANO, Mª Jesús: *Antiguos dibujos de la platería sevillana*. Sevilla: Excma. Diputación de Sevilla, 1986, pp.125 y 131.



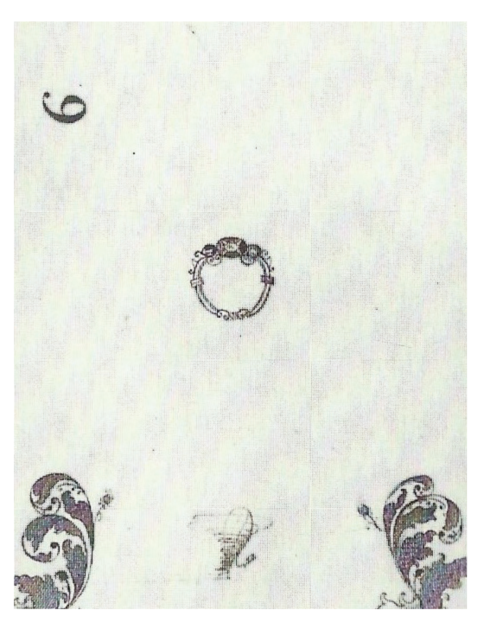
462.

Juan de Abila
Pendiente *girandole*
Plumilla
Papel verjurado
Sevilla Segundo Libro de Oro, 1754. Dibujo 8

Pendientes del tipo *girandole*, es decir, con tres almendrillas. Tiene broquelillo en forma de rosilla con la orla de ocho gemas facetadas en distintos engastes, no insertas en un círculo, sino a modo de pétalos. El segundo cuerpo mantiene la silueta de un lazo, pero son dos aletas que flanquean una piedra a modo de nudo del lazo. Rematan la pieza tres farolillos realizados a partir de gemas de buen tamaño en su montura, es decir, no son rosillas con forma de almendra. Este modelo está dibujado a plumilla a imagen de un grabado realizado por mano de Thomás Planes, bajo las ideas de Albini (Biblioteca Nacional Madrid Inv 25977). Pero en este caso se toma la licencia artística de añadir un remate de filigrana en la parte inferior.

Marco con bandas con líneas en blanco y negro de distintos grosores. Esquinas inferiores decoradas con grandes hojas, superiores con elementos vegetales discretos.

Acompaña las siguientes marcas:
"8". Rúbrica.



463.

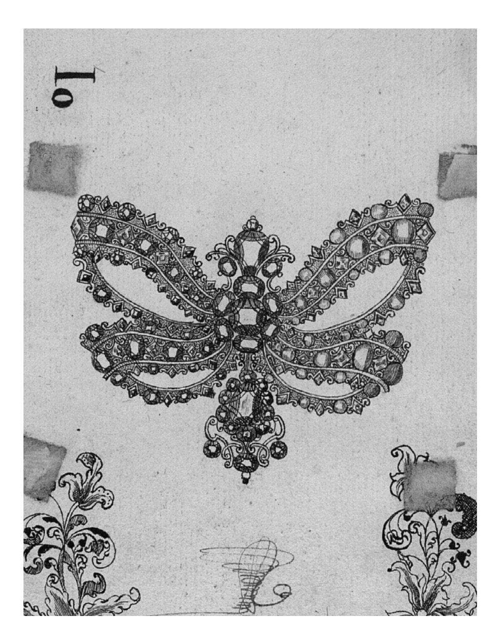
Juan de Abila
Sortija
1754
Plumilla
Papel verjurado
Sevilla Segundo Libro de Oro, 1754. Dibujo 9

Sortija del tipo cintillo con tres gemas engastadas, la central de talla ovalada y las laterales de talla rosa. Los hombros se decoran *ces*. El aro se decora con bandas y *ces*. Es un tipo muy repetido en los exámenes tanto de Barcelona como de Valencia, tan habitual, según Sanz Serrano, que puede corresponder a cualquier época.

Marco con banda con líneas diagonales en blanco y negro, y punteado. Esquinas decoradas con grandes hojas.

Acompaña las siguientes marcas:
"9". Rúbrica.

Bibliografía:
- SANZ SERRANO, Mª Jesús: *Antiguos dibujos de la platería sevillana*. Sevilla: Excma. Diputación de Sevilla, 1986, pp.125 y 131-132.



464.

Juan de Abila
Lazo
1754
Plumilla
Papel verjurado
Sevilla Segundo Libro de Oro, 1754. Dibujo 10

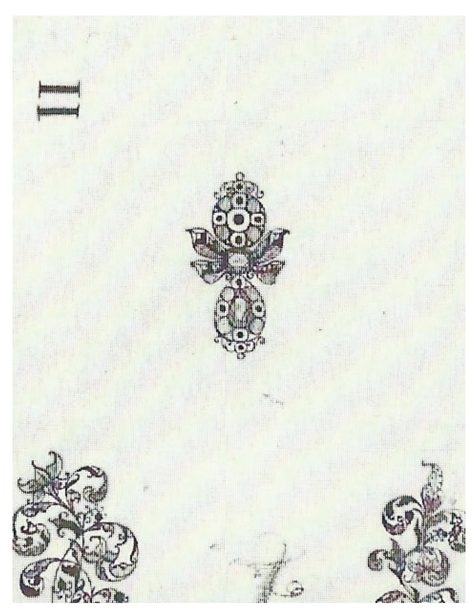
Doble lazada terminada en puntas ascendentes y aspecto rígido. Tiene un penacho superior, una roseta central y un colgante en forma de lágrima con crestería de hilos de oro. Se dibujan numerosas piedras facetadas y decoración geométrica. La lazada inferior es menor que la superior, por lo que el perfil es un tanto triangular, quedando este aspecto reforzado por el pinjante inferior. La lazada tiene un diseño a tres bandas con gemas de talla rosa y cuadradas montadas alternativamente –la banda central es más ancha y sus gemas son de mayor tamaño–. Este diseño es una reproducción de un lazo de Albini grabado por Thomás Planes (Biblioteca Nacional Invent./25977).

Aparecen también las características manchas, sobre las que Sanz pensaba que se taparon para incluir un dibujo distinto. En la documentación también se identifica con un zarcillo (en 1814) que se correspondería con el dibujo que se pegó encima.

Al igual que el resto de los folios del libro presenta una banda decorativa con líneas en blanco y negro de distintos grosores con diagonales y ondas en los márgenes. Esquinas inferiores decoradas con grandes hojas, superiores con elementos discretos.

Acompaña las siguientes marcas:
"10". Rúbrica.

Bibliografía:
- SANZ SERRANO, Mª Jesús: *Antiguos dibujos de la platería sevillana*. Sevilla: Excma. Diputación de Sevilla, 1986, pp.125 y 132-133.



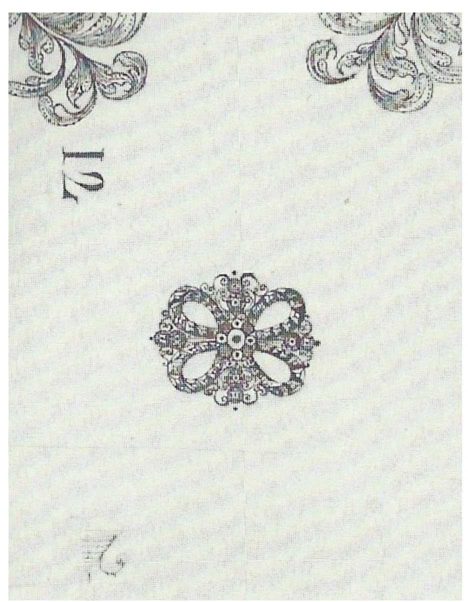
465.

Juan de Abila
Pendiente *pendeloque*
1754
Plumilla
Papel verjurado
Sevilla Segundo Libro de Oro, 1754. Dibujo 11

Pendiente *pendeloque* con destacado broquelillo en forma de rosilla, con un pequeño copete de filigrana. La rosilla parece destinada a ser ejecutada con gemas de diferentes colores, posiblemente diamantes y esmeraldas, o diamantes y rubíes. La almendrilla tiene el mismo diseño pero es de un tamaño muy discreto en comparación con el broquelillo. El cuerpo intermedio tiene forma de doble lazada terminada en puntas y muy elevadas, con una sola piedra preciosa de buen tamaño en el nudo.

Marco con banda con líneas en blanco y negro de distintos grosores con decoración de ajedrezado. Esquinas inferiores decoradas con grandes hojas, superiores con elementos discretos.

Acompaña las siguientes marcas:
"II". Rúbrica.



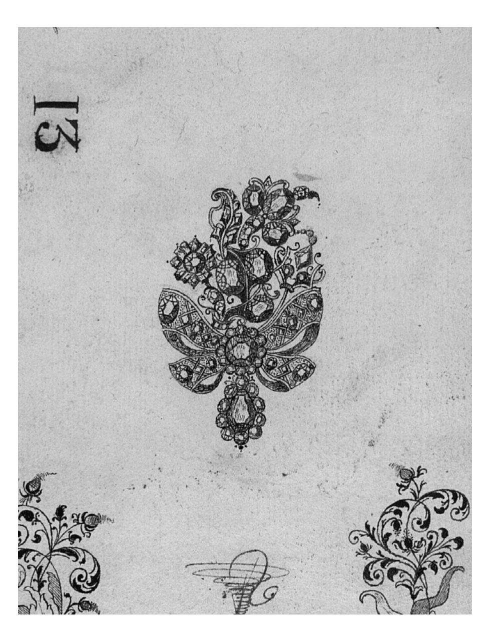
466.

Juan de Abila
Joyel o manilla
1754
Plumilla
Papel verjurado
Sevilla Segundo Libro de Oro, 1754. Dibujo 12

Según la documentación este diseño era un joyelito o un cierre de manillas con forma de lazo doble. Su perfil es muy cuadrado, si bien respetando la redondez de las lazadas, por lo que bien puede servir para sostener las sartas de perlas con las que habitualmente se componían las manillas, o bien puede acercarse a modelos de joyas de pecho retardatarios. El nudo está formado por una rosilla. Por último, se observa que el copete y el pinjante son exactamente iguales, potenciando el aspecto cuadrado de la obra. Se asemeja a algunos ejemplares pertenecientes a la Virgen de Gracia de Carmona.

Marco con banda de líneas en blanco y negro de distintos grosores con decoración de zigzag. Esquinas superiores decoradas con grandes palmetas.

Acompaña las siguientes marcas:
"12". Rúbrica.



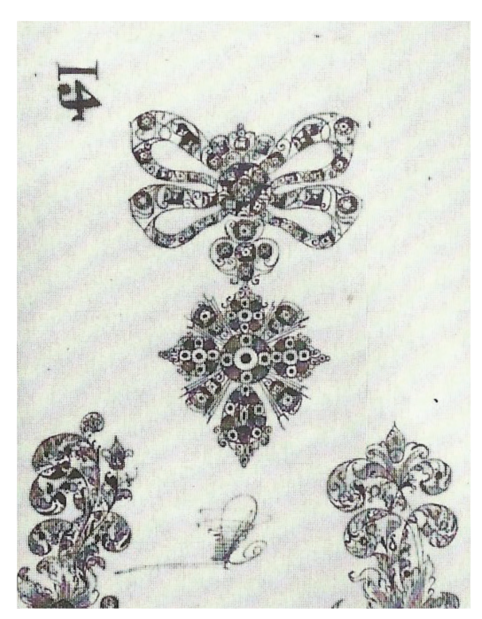
467.

Juan de Abila
Piocha
1754
Plumilla
Papel verjurado
Sevilla Segundo Libro de Oro, 1754. Dibujo 13

Piocha compuesta por flores y plumas sobre un gran lazo doble apuntado elevado. Debajo presenta una rosilla almendrada a modo de pinjante. El lazo parece una banda de oro con decoración en relieve y algunas gemas de diferentes tallas y tamaños. En conjunto en general es abigarrado y asimétrico. Posiblemente las flores se ejecutarían a la manera de *giardinetti* o ensaladilla, es decir, con gemas de muy variados colores. Al igual que ya ocurrió con los diseños números 8 y 10, esta pieza está tomada del los grabados realizados por Thomás Planes bajo las ideas del platero Albini (Piocha nº 3 del Invent./26343, BN).

Marco en forma de banda con líneas en blanco y negro de distintos grosores y puntos. Esquinas inferiores decoradas con grandes.

Acompaña las siguientes marcas:
"13". Rúbrica.



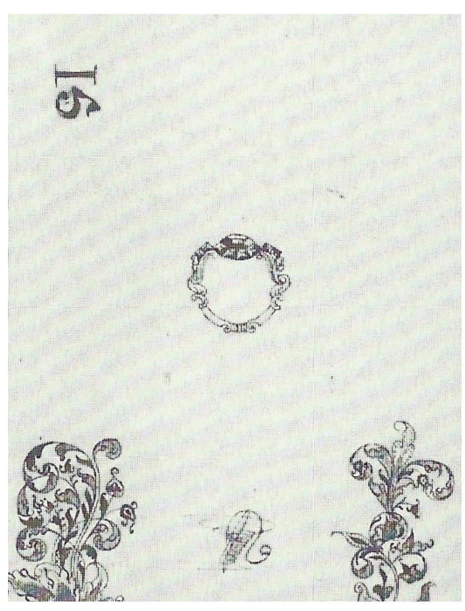
468.

Juan de Abila
Lazo con cruz
1754
Plumilla
Papel verjurado
Sevilla Segundo Libro de Oro, 1754. Dibujo 14.

Lazo con cruz compuesto por tres elementos: un lazo, un cuerpo intermedio o trecho y la cruz. El lazo presenta lazada doble de aspecto rígido, puntas elevadas. En el centro del lazo aparece un gran nudo formado a partir de una rosilla. Remata con copete en forma de corona imperial. Las lazadas presentan decoración vegetal interior de filigrana y piedra preciosas de tallas circulares y cuadradas. El trecho de unión entre lazo y cruz es una discreta estructura de filigrana en forma de riñón con engastes. Finaliza con una cruz latina con rayos entre los brazos. Estos rayos son de metal liso y engastes combinados. El travesaño y la parte superior del estipes son rosillas de gemas muy facetadas a modo de medallones circulares. Mientras que la parte inferior del palo es un pinjante almendrado formado a modo de rosilla, que remata con sigmas y volutas de filigrana. Este diseño es muy similar al lazo con cruz que aparece en el dibujo número 3 de este mismo libro, y el estilo tiene claras concomitancias con los dibujos nº 11 y 12, además del citado.

Se enmarca en una amplia banda que recorre el margen del folio con decoración de dientes de sierra. Decoración vegetal en las esquinas.

Acompaña las siguientes marcas:
"I4". Rúbrica.



469.

Juan de Abila
Sortija
1754
Plumilla
Papel verjurado
Sevilla Segundo Libro de Oro, 1754. Dibujo 15

Sortija con rosilla en el frente, la gema central es de talla rosa, y está orlada por un número indeterminado de gemas de talla en tabla. La parte más característica del diseño es el aro, que presenta una generosa decoración de *ces* y sigmas con volutas. Tipo B1.

Banda con líneas en blanco y negro de distintos grosores como marco. Esquinas inferiores decoradas con grandes hojas, superiores con elementos discretos.

Acompaña las siguientes marcas:
"15". Rúbrica.



470.

Juan de Abila
Lazo
1754
Plumilla
Papel verjurado
Sevilla Segundo Libro de Oro, 1754. Dibujo 16

Según la documentación se trata de un lazo de oro y diamantes. Presenta doble lazada terminada en puntas redondeadas ascendentes y aspecto blando. Tiene un penacho superior en forma de una flor naturalista. El nudo la compone una rosilla central. Las lazadas tienen un diseño interior muy calado y con generosos motivos vegetales, a los que da cabida la considerable anchura de la propia lazada. La lazada inferior es levemente menor que la superior. Remata el diseño un pinjante de gran desarrollo en forma de medallón casi rómbico. El pinjante presenta hojas anchas y carnosas en torno a una piedra aperillada. La apariencia general del diseño resulta un tanto apegada a modelos de la década de los treinta por la decoración vegetal generosa y carnosa, es decir, más cercano a los modelos barrocos que a los delicados y menudos del rococó.

Banda con líneas en blanco y negro de distintos grosores, una dentada y la otra perlada, que sirve de marco. Esquinas inferiores decoradas con grandes hojas, superiores con elementos discretos.

Acompaña las siguientes marcas:
"I6". Rúbrica.

Bibliografía:

- SANZ SERRANO, Mª Jesús (1986): *Antiguos dibujos de la platería sevillana*, Excma. Diputación de Sevilla, Sevilla, pp. 119-ss, 125 y 136.

LIBRO DE DIBUJOS DE PLATEROS DE GRANADA



451.

Francisco Gaona
Cruz
1740
Carboncillo para dibujo preparatorio,
repasado en tinta dorada
Papel verjurado
Exámenes Granada, Col. Privada. Fol.11r.

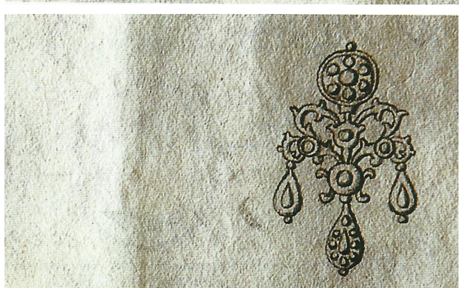
Cruz de filigrana compuesta por un botón circular superior que debía colocarse pegado al cuello, sostenido por cinta de tela. El botón presenta esmeraldas en boquillas cerradas. Está rodeado de un marco de filigrana de *ces* y *eses* con tornapuntas y monturas pequeñas para chispas de esmeraldas. Enlaza con una cruz latina. El cuadrón es igual que el botón superior, pero prescinde de la filigrana. Monturas circulares entre los brazos, pegados a cuadrón, como si fueran rayos. Los brazos menores de la cruz son monturas en boquillas para albergar una sola piedra. El brazo inferior es una lágrima, de similar diseño al del botón, pero con la piedra del centro piriforme. Todos los brazos se rematan en los extremos con filigrana con una diminuta gema. Es un diseño apegado al barroco.

Acompaña el siguiente texto al pie del dibujo:
"Dibujo de aprobazión hecho por D. Francisco Gaona En la ziudad Granada Año de 1740"

Bibliografía:

- PÉREZ GRANDE, Margarita: "Dibujos de examen de plateros de la ciudad de Granada", *Goya*, nº 313-314, 2006, pp. 257-270.





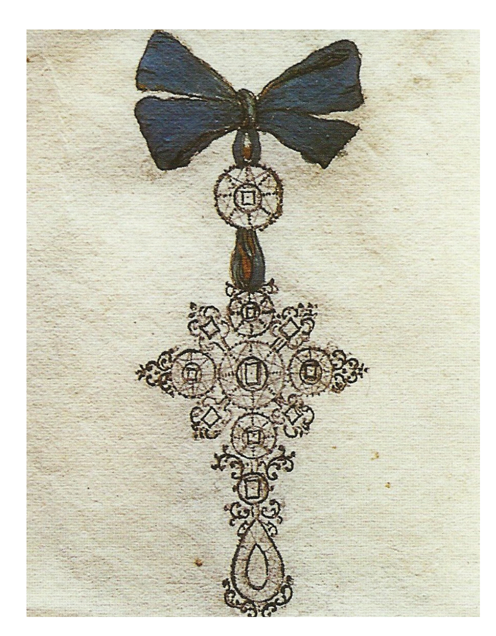
452.

Joseph Sedano
Pendientes
1741
Carboncillo para dibujo preparatorio, repasado en tinta negra
Papel verjurado
Exámenes Granada, Col. Privada. Fol.12r.

Par de pendientes tipo *girandole*. Presenta un broquelillo en forma de chatón redondo donde se engastan con perlas o gemas representadas por simples círculos. Se coloca una en el centro y cinco a su alrededor. El cuerpo intermedio es generoso, con dos ramas que surgen a cada lado de dos monturas circulares. El efecto es el de cuatro *ces* con espinas. De este cuerpo penden tres farolillos, con su correspondiente gema o perla piriforme. El farolillo central presenta orla de piedrecillas entorno a la central. Son diseños apegados al barroco.

Acompañan los siguientes textos:
[Al pie del dibujo:] *"Dibujo de aprobazión hecho por Joseph Sedano En la ciudad Granada Año de 1741"*

[Fol.12v.] *"En la ciudad de Granada en dies y siete dias del mes de Junio de este año de mil setecientos y cuarenta y un años Paresió ante mi D. Joseph Sedano vecino desta ciudad y exhibió un testimonio dado al parecer por D. Joseph de Torres escribano mayor del Cabildo. Su fecha en dies y seis dias de gunio deste presente año. Por donde consta ăberse mandado por la ciudad ael espresado D. Joseph Sedano que abriera su tienda y asimismo costa aber sido su fiador D. Tomás Ruis del Rio Artífice deste arte y para que conte lo pongo por diligencia y asi lo certifico.*
D. Juan Antonio de Aguilera"



453.

Tomás Gamarra y Aguilar
Cruz
1741
Carboncillo, repasado en tinta dorada.
Tinta azul en el lazo y marco.
Papel verjurado
Exámenes Granada, Col. Privada. Fol.14r.

Pieza similar a la que presentó Francisco Gaona para su maestría en 1740. Se trata de una cruz de cuello que pende de un botón circular de plancha de oro una gema cuadrada central engastada en boquilla. Se observa decoración geométrica cincelada en la superficie de la plancha que dibuja una estrella. El modo de fijarlo al cuello era una cinta de seda. La cruz latina está formada por un cuadrón central del que parten cuatro botones a modo de brazo y cuatro rayos de filigrana con piedrecillas cuadradas engastadas entres *ces*. Los botones que forman los brazos y el cuadrón son exactamente igual que el botón superior ya descrito. El brazo más largo de la cruz se presenta una gema de transición hacia una lágrima con similar diseño a los botones, llevando un piedra piriforme. Las uniones entre los diversos elementos que compones la cruz se aderezan de filigrana de *ces* y *eses* con marcadas tornapuntas. Es un diseño apegado al barroco.

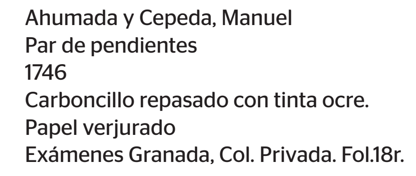
Acompaña el siguiente texto al pie del dibujo:
"Dibujo de aprobación hecho por D. Tomás Gamara y Agilar En la ciudad Granada Año de 1741"

Bibliografía:
- MUSEO DEL PRADO: *El arte en la corte de Felipe V*. Madrid: Museo del Prado, 2002, p. 357.





454.

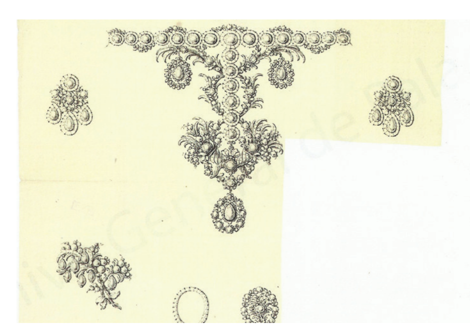


Ahumada y Cepeda, Manuel
Par de pendientes
1746
Carboncillo repasado con tinta ocre.
Papel verjurado
Exámenes Granada, Col. Privada. Fol.18r.

Par de pendientes *pendeloque*, por lo que se compone de botón o broquelillo, lazo y lágrima. El botón es una rosilla de gemas muy facetadas, probablemente de tratara de esmeraldas engastadas en cinturillas según parece por la manera de representar las gemas: engastadas muy juntas y con solo una línea divisoria. El lazo intermedio es doble y muy pequeño, también cubierto de pedrería, al igual que el farolillo. Se completa con tímidos remates de filigrana por encima del broquelillo y por debajo del farolillo. En comparación con los que dibujó en su maestría Joseph Sedano en 1741, se percibe en estos son los pendientes una evolución hacia el nuevo estilo rococó: se ha recortado su tamaño, está cubierto por completo de piedras preciosas –sin metal a la vista–, los engastes se han perfeccionado y se hacen en cinturillas en vez de las boquillas, el segundo cuerpo es un lacito doble de puntas elevadas.

Acompaña el siguiente texto al pie del dibujo:
"Dibujo de aprobazión echo por D. Mn. Aa. En el año de 1746"

TRAZAS DE UN ADEREZO ENCARGADAS POR CARLOS III A PARÍS



471.

Anónimo francés
Aderezo compuesto por collar, par de pendientes *girandoles*, piocha y dos diseños de cierre de manillas
23/V/1763
Plumilla, grisalla y acuarela
Papel verjurado
AGP. Sec. Histórica. Caja 40, 23 de mayo de 1763. Diseños de joyería encargadas por Carlos III, remitidas desde París por el embajador LLovera. P00008436.

Collar tipo devota. Presenta una sección horizontal destinada a ajustarse al cuello como el collar ahogador o *esclavage*, del que pende una sección vertical. El diseño de este tipo de collares solía ser relativamente sencillo, sin embargo este caso es muy recargado. La base estructural la componen una serie de rosillas con gran gema central enlazadas, pero a su alrededor se desarrolla una rebuscada decoración de guirnaldillas de flores y palmetas lineales cargadas de flores, que llega a cuajar en dos almendras pinjantes que flanquean la sección vertical –almendras estas conformadas por una rosilla aperillada con un marco de guirnalda de flores–. Culmina con dos cornucopias entrelazadas de las que surgen palmetas y flores. Remata inferiormente con una tercera almendrilla similar a las descritas arriba.

Al margen de su discutible equilibrio –resulta quizá algo recargado– su filiación rococó es indudable puesto que aún mantiene una estructura barroca –la devota, que será totalmente sobre pasada en la última década del XVIII– pero se le aplica una decoración rococó vegetal y preciosista. El resultado es extraño, abigarrado y recargado, que responde más a un capricho artístico que a una corriente general de la joyería española.

Las rosillas que conforman las secciones estructurales –horizontal y vertica– presentan una ligera variación del sombreado en aguada en su gema central, que nos induce a pensar que la pieza debía ejecutarse con gemas de distintos colores, según la técnica llamada ensaladilla, que se extendería a las guirnaldas de flores. Posiblemente las palmetas y cornucopias estuvieran destinadas a ser cubiertas de esmaltes de color.

Integra este aderezo una pareja de pendientes o arracadas del tipo *girandole* compuesta por un broquelillo en forma de rosilla en la que destaca el gran tamaño de la gema central. El segundo cuerpo tiene forma de triangulo muy desarrollado, con

decoración vegetal menuda en consonancia con el collar devota anteriormente descrito, con el que forma aderezo. La decoración da impresión de abigarrada, pesada, con poco aire. Se completa con tres rosillas almendradas pinjantes.

Se observa que el diseño es aún bastante horizontal, bien alejado del alargamiento en el que fue progresivamente derivando este tipo de pendientes según se observa en las exámenes de Pasantías barceloneses y en los retratos pictóricos que hoy nos sirven de documento. Alrededor de 1763 parece que en España hubo una ola de gusto por el *pendeloque*, más ligero y funcional, en el que el segundo cuerpo lo protagonizaba una lazo de pequeñas dimensiones o, en su defecto, una decoración vegetal que recordaba en su perfil a una lazada. Ejemplos de este los vemos en los célebres pendientes cordobeses o en los exámenes de Pasantías de los años 1757 de Pau Girona, 1760 de Joan Espinás, o 1767 de Anton Turquer. Incluso observando las joyas de María Amalia en sus años de de reinado de las Dos Sicilias, entre 1737 y 1759, cuya filiación no es posible documentar, se observa esta ligereza del segundo cuerpo.

Sin embargo, si acudimos a los diseños franceses de Duflos (1767), Maria (1765) o L. Van der Cruycen (1770) publicados por Lanllier-Pini queda patente el hecho de que el diseño en Francia y en España corría por muy distintos derroteros en las mismas fechas. Y que equiparar o comparar el diseño español con el francés nos puede llevar a errores de datación no solo en lo referente a los *girandole* sino también a otras alhajas.

La piocha muestra un diseño en forma de rama en consonancia con las demás piezas del aderezo (hojas lineales), en las que una buena cantidad de perlas hacen la función de flor y se completa con seis piedras preciosas de talla piriforme cuelgan como lágrimas. Posiblemente las hojuelas más anchas estuvieran cuajadas de piedras. A diferencia de otros ejemplares de la propia colección no aparece un núcleo desde donde parte el resto de la composición, sino que es una rama inclinada hacia la izquierda de aspecto naturalista.

Marco para retrato ovalado muy sencillo, pues tan solo es un marco perlado o, como afirma Aranda, engastado de piedras mediante uñas sustentantes. Quizá destinado a albergar un retrato en miniatura, aunque tampoco es descartable que se trate de una hebilla de zapato o un cierra de manillas al que se le adaptase un retrato pintado.

Cierre de manillas ovalado del mismo tamaño que el anterior, pero su diseño se complica. El marco se describe como una guirnalda vegetal a semejanza de la que aparece en el collar que integra el mismo aderezo, salvo que no tiene flores sino que alterna perlas y hojas de laurel, posiblemente esmaltadas, que parece ser un precursor del gusto neoclásico por las coronas de laurel clásicas. En el centro se desarrolla una rica palmeta con flor.

Las técnicas empleadas en el dibujo son la grisalla, acuarela y plumilla. No presenta decoración alrededor de la pieza, puesto que se

trata de unas trazas realizadas por encargo. Este aspecto difiere de los dibujos magistrales de las corporaciones gremiales, en los que en ocasiones se pretende impresionar por las dotes como buen dibujante.

Al igual que otros diseños no presentan pues ni marcos, ni siglas, ni firma del autor, ni ningún tipo de nota sobre la autoría o fecha. Pero en el caso de los aderezos incluye una numeración junto a cada una de las piezas, dado que una misma hoja no recoge aderezos completos sino que están mezclados –esto también ocurría con los aderezos de Albini–. La aclaración sobre los materiales en los que debía ejecutarse la pieza final se reduce a consignar una letra del abecedario, que se correspondería con un listado de gemas o perlas con sus respectivos precios y características. Esta lista no se conserva, como ya observó Aranda Huete.

Bibliografía:
- ARANDA HUETE, Amelia: *La joyería en la Corte durante el reinado de Felipe V e Isabel de Farnesio*. Madrid: Universidad Complutense, 1999, pp. 150- 170.
- ARANDA HUETE, Amelia: "Dibujos de joyas para la boda de la Infanta María Luisa de Borbón, hija del rey Carlos III", *Reales Sitios*, nº 137, Patrimonio Nacional, Madrid, 1998, pp. 44-53.
una rosilla de doble orla con un gran diamante en el centro del que tan solo se indica el punto de partida de la caída de la devota.



472.

Anónimo francés
Collar, piocha, cierre de manillas y "broche de falda" (esto último según Aranda)
23/V/1763
Plumilla, grisalla, y acuarela
Papel verjurado
AGP. Sec. Histórica. Caja 40, 23 de mayo de 1763. Diseños de joyería encargadas por Carlos III, remitidas desde París por el embajador Llovera. P00008431.

Collar de tipo herradura con doble caída centrada. La banda horizontal, a modo de ahogador, presenta un gran lazo de apariencia vegetal –cuatro flores de seis pétalos con sus tallos curvos y hojitas, en torno a una flor mayor en función de nudo-, muy calado y con pinjante. El diseño de los eslabones alterna lacería polilobulada y grandes flores. Las dos bandas caídas repiten el mismo diseño de la cadena, salvo que la caída pequeña no tiene pinjante y la grande –la exterior- tiene un pinjante con esquema compositivo similar al de un pendiente *pendeloque*, con una flor, un lazo y una flor con perfil semejante a una lágrima. Sobre el collar indica *"nº1"*.

La piocha es un ramo en el que al igual que las demás piezas, se plantea una decoración vegetal de estilo muy naturalista. El núcleo de la piocha lo compone una flor de seis pétalos bilobulados de aspecto blando y realista. Sobre la flor y por debajo de ella surgen hojitas, mientras que hacia la izquierda aparece una flor con lágrima pinjante, además de proyectarse de forma ascendente un penacho de plumas o un puñado de hojas, largas y lanceoladas, algo planas, salpicadas de chipas de piedras o de aljófar. Las gemas mayores o las perlas se identifican con letras mayúsculas de la A a la D.

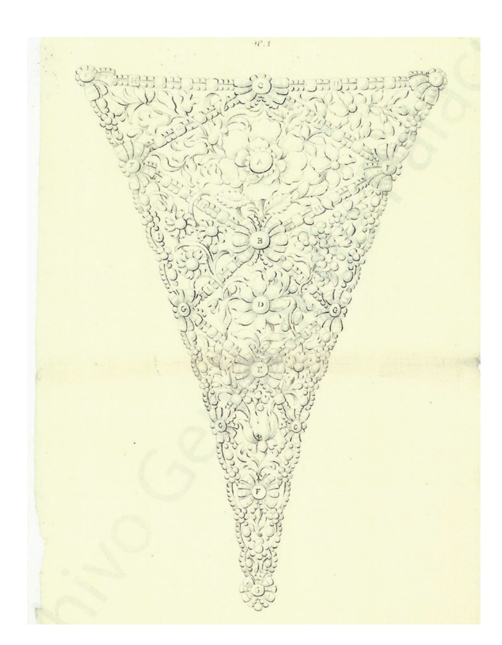
Resulta muy bonito observar lo distinta que puede ser un mismo tipo de pieza que en su esencia es tan sencillo, pero en manos de cada diseñador –estamos pensando concretamente en las piochas de Albini- cobra sentidos tan distintos.

Cierre de manillas con perfil oval para un nudo de lacería polilobuladas, salpicada de piedras o aljófar de distintos calibres en los huecos, entre los que destacan tres piedras mayores.

Broche o cierre tipo alamar de diseño alargado, con cinta lateral en secciones cuadradas –posiblemente cuajadas de chispas– con un estrechamiento a partir del que surge un óvalo en cuyo interior se sitúa una perla. Se terminan en una flor de seis pétalos

Es sorprendente que se encuentran ejemplares del siglo VI prácticamente iguales, como podemos comprobar si lo comparamos con un broche para el vestido que se guarda en el Museo Victoria y Alberto de Londres (número de catálogo del Museo: M.114-1939).

En todos los diseños de esta colección existe una nota común en el modo de ejecución del dibujo, más allá de las consideraciones puramente estilísticas, y es que no representa piedras preciosas ni perlas, sino círculos con un sombreado para darle un cierto relieve. Son dibujos destinados a la interpretación del joyero que finalmente le daría su propia interpretación y estilo conforme, claro está, a los materiales de los que dispusiera. Se ha empleado la técnica de la grisalla, acuarela y plumilla.



473.

Anónimo francés
Peto
23/V/1763
Plumilla, grisalla y acuarela
Papel verjurado
AGP. Sec. Histórica. Caja 40, 23 de mayo de 1763. Diseños de joyería encargadas por Carlos III, remitidas desde París por el embajador Llovera. P00008438.

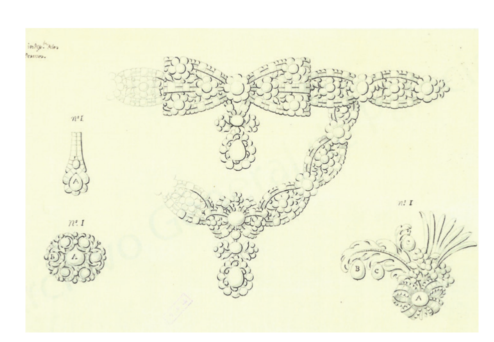
Peto *"nº 1"*, según nota que acompaña al dibujo. Es alargado destinado a cubrir todo el frente del corpiño. Su diseño se inspira de alguna manera en los frentes de corpiños bordados, puesto que todo el borde está orlado por una cinta polilobulada como si fuera pasamanería, solo interrumpida por alguna flor de cinco pétalos de diseño muy plano. El área central del peto se organiza en base a espacios con forma de rombos, que es efecto que se produciría si fuera un corpiño textil con sus cintas de ajuste entrecruzadas. El diseño de estas cintas alterna una gema cuadrada con un recuadro dividido interiormente en otros cuatro. Allí donde se encuentran estas cintas, en el centro o en el borde del peto, se adorna con escarapelas.

Antes de seguir adelante hemos a hacer una observación. El borde polilobulado del peto con flores planas de cinco pétalos coordina a la perfección con el collar de herradura doble que vimos anteriormente, el del documento AGP-P00008431, indicado con un *"nº 1"*.

Al propio tiempo, el diseño de las cintas entrecruzadas es idéntico al del collar de herradura del documento AGP-P00008432, mientras que las escarapelas coinciden con la de la piocha que acompañaba a dicho collar.

En resumen, este peto estaba destinado a acompañar al los dos aderezos citados, dando como resultado un aderezo completísimo según era costumbre entre las damas Reales.

El interior del peto se decora con enormes flores, naturalistas, bellísimas y todas distintas, en los sectores centrales y con flores u hojas menudas en los laterales. Por lo que vuelve a repetir la idea expuesta en el diseño del peto AGP- P00008437, y que volveremos a ver próximamente en los petos de los documentos AGP- P00008439 y AGP- P00008440. Por lo que quizá este sea un rasgo distintivo de su autor y que puede dar luces de cara a una eventual atribución.



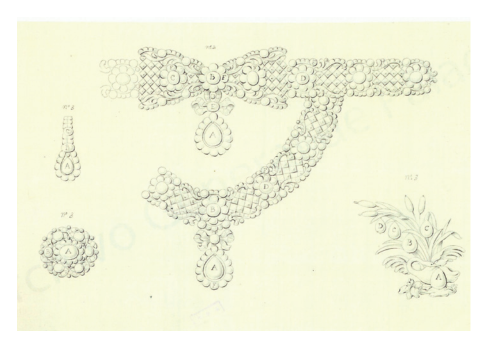
474.

Anónimo francés
Collar, piocha, cierre de manillas y broche de falda
23/V/1763
Plumilla, grisalla y acuarela
Papel verjurado
AGP. Sec. Histórica. Caja 40, 23 de mayo de 1763. Diseños de joyería encargadas por Carlos III, remitidas desde París por el embajador Llovera. P00008432.

El collar es del tipo herradura o media luna, es decir, con una sección pegada al cuello como el collar de tipo ahogador y la otra sección colgante. Se compone de eslabones elípticos iguales entre sí en diseño. Cada uno de los eslabones presenta un marco polibulado (como de una cinta que alterna una gema cuadrada con un recuadro dividido interiormente en otros cuatro) y en el interior una flor de seis pétalos y sus hojitas en forma de ojivas, con aspecto en general bastante calado. En el centro de la sección horizontal se encuentra un lazo rígido y calado, con decoración similar a los eslabones, con flor a modo de nudo y un pinjante vegetal, que se asemeja al pendiente *pendeloque* en el trecho y la almendra. De la sección semicircular también pende una pieza similar a un *pendeloque*.

Piocha con núcleo inferior en forma de escarapela –cuyo nudo la compone una perla consignada como *A*– de la que surgen hacia arriba un penacho de plumas sobre unas florecillas de cinco pétalos, así como una gran hoja de aspecto carnoso, alargada, de la que penden tres perlas aperilladas, consignadas con las letras *B* y C. Cierre de manillas de forma ovalada, se compone de una perla central –*A*– rodeada de otras seis perlas o gemas insertas en cintas de pedrería que forman semicircunferencias salpicado de hojuelas lanceoladas. A diferencia del ejemplar de cierre de manilla anterior (el *nº2*, AGP Sec. Histórica. Caja 40, 23 de mayo de 1763. P00008431. Base datos P-R. 802), elementos vegetales si bien muy discretos. Broche de diseño alargado, con cinta lateral en secciones cuadradas posiblemente cuajadas de chispas. Se terminan en una perla consignada con una *A* –por lo que tendría un tamaño similar al de la piocha– rodeada también por la cinta cuajada de gemas cuadradas, añadiendo cinco lóbulos y una pequeña gema. Al igual que el ejemplar del documento P00008431, se asemeja un ejemplar del siglo VI conservado en el Museo Victoria y Alberto de Londres (número de catálogo del Museo: M.114-1939).

Acompaña el siguiente texto:
"este es independiente de los otros aderezos"



475.

Anónimo francés
Collar, piocha, cierre de manillas y broche de falda
23/V/1763
Plumilla, grisalla, y acuarela
Papel verjurado
AGP. Sec. Histórica. Caja 40, 23 de mayo de 1763.
Diseños de joyería encargadas por Carlos III, remitidas desde París por el embajador Llovera. P00008433.

Collar similar a los anteriores, del tipo herradura o media luna, es decir, con un sección pegada al cuello como el collar de tipo ahogador y la otra sección colgante. Se compone de eslabones alternativos, unos son flores de ocho pétalos –en el centro de la flor una perla consignada *D*– en marcadas por aljófar o por piedras de dos tamaños distintos por arriba y por debajo. El otro tipo de eslabón que compone la cadena está pavesado de piedras preciosa, sin oquedades, con sigmas en los lados superior e inferior. El resultado es muy masivo y pesado.

En el centro de la sección horizontal se encuentra un lazo rígido, con decoración similar a los eslabones pavesados, con sendas flores en las lazadas, además de una flor más a modo de nudo y un pinjante vegetal, que se asemeja al pendiente *pendeloque* en el trecho y la almendra. De la sección semicircular también pende una pieza similar a un *pendeloque*. "*Nº2*".

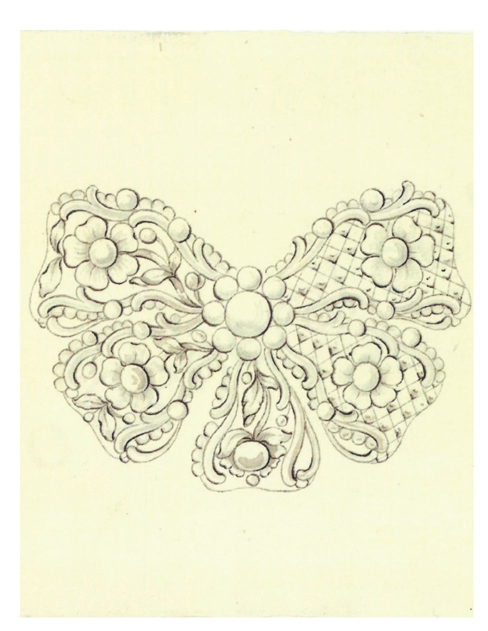
Piocha con un núcleo inferior en forma de cisne, tras el cual se extiende una vegetación de juncos con sus hojas y sus flores correspondientes.

Es una pieza increíblemente realista y bella por la novedad de incluir elementos tan realistas. Suponemos que pudo estar realizado en esmalte transparente como aquel de la Virgen del Pilar guardado en Museo Victoria y Alberto de Londres. Supone una pieza claramente rococó, nada tiene que ver con el Barroco sobre pasado ni con el Neoclasicismo, aún por llegar. No podemos por menos que hacer hincapié en la singularidad de esta pieza. Acompaña la siguiente marca: *"nº 3"*.

Cierre de manillas de forma circular, se compone de una perla central –*A*– enmarcada por aljófar y a su vez rodeada de otras seis perlas o gemas insertas en cintas de pedrería que forman en ondas, de aspecto vegetal y salpicado de chispas. Acompaña la siguiente marca: *"nº 3"*.

Broche de diseño alargado, con cinta lateral de aspecto polilobulado posiblemente cuajadas de chispas. Se terminan en una perla consignada con una *A* –por lo que tendría un tamaño similar al de la piocha–, además de una perla oval (llamada *B*) y otra de menor calibre redonda (*C*). Acompaña la siguiente marca: "*nº 3*".

Al igual que el ejemplar del documento P00008431 y P00008432, se asemeja un ejemplar del siglo VI conservado en el Museo Victoria y Alberto de Londres (número de catálogo del Museo: M.114-1939).



476.

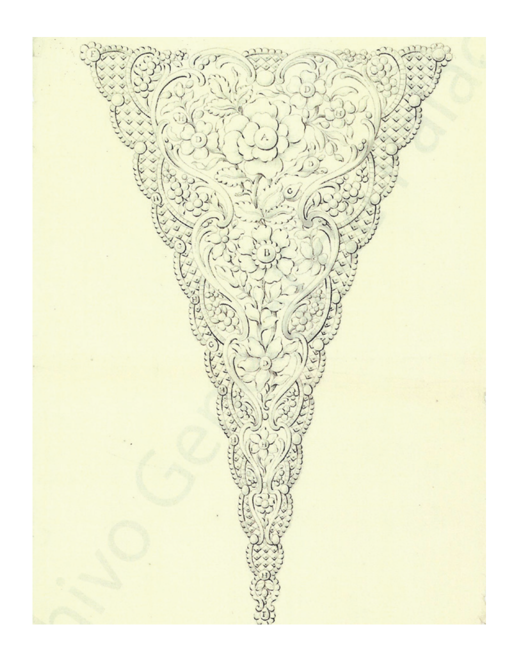
Anónimo francés
Lazo
23/V/1763
Plumilla, grisalla y acuarela
Papel verjurado
AGP. Sec. Histórica. Caja 40, 23 de mayo de 1763. Diseños de joyería encargadas por Carlos III, remitidas desde París por el embajador Llovera. P00008428.

Lazo de cinco lazadas con una flor plana de ocho pétalos como nudo. Se representa según la costumbre de los muestrarios con dos tipos de diseños en la misma pieza como divido por un eje vertical. La parte izquierda presenta en cada lazada una gran flor de cinco pétalos, con tallo, hojitas y capullos de flor. Los bordes de la lazada se demarcan con sigmas y un borde lobulado. Este diseño básico también se presenta en el lazo derecho del diseño, con la diferencia de que se eliminan los tallos de la flor y el fondo de apariencia calado del diseño izquierdo se sustituye por un fondo sólido a cuadros, almohadillado, que como apunta Aranda Huete habría que interpretar como pedrería en lisonja (ver bibliografía).

Así como con el peto AGP-P00008439, presenta filo lobulado, perlas y superficie en damero o *pavé*. Dado que peto y lazo comparten diseño, no es descartable que el lazo pudiera usarse para el cabello o para ajustarlo al cuello mediante una cinta textil.

Bibliografía:

- ARANDA HUETE, Amelia: "Dibujos de joyas para la boda de la Infanta María Luisa de Borbón, hija del rey Carlos III", *Reales Sitios*, nº 137, Patrimonio Nacional, Madrid, 1998, pp. 44-53.



477.

Anónimo francés
Peto
23/V/1763
Plumilla, grisalla y acuarela
Papel verjurado
AGP. Sec. Histórica. Caja 40, 23 de mayo de 1763. Diseños de joyería encargadas por Carlos III, remitidas desde París por el embajador Llovera. P00008439.

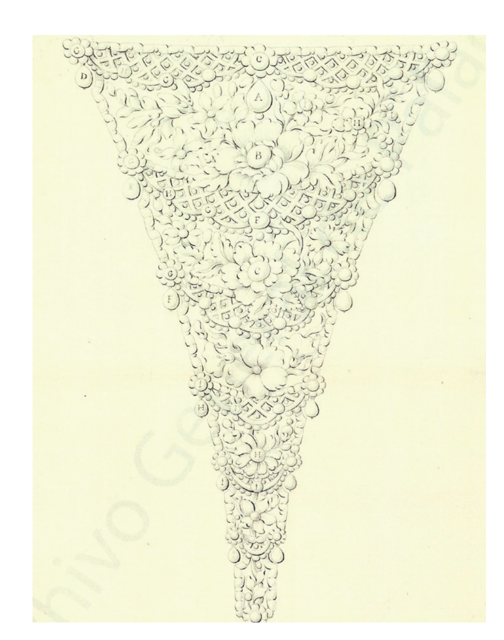
Peto alargado que ocupaba todo el frente del corpiño, al igual que los diseños anteriores. No es el peto horizontal a modo de gran broche que sólo ocupa el pecho que Aranda identifica con el "alamar" en su estudio, sino que cubre todo el petillo.

Su diseño se asemeja al AGP-P00008437 en tanto que tiene un sentido de espacio triangular sin secciones interiores. Esto no lo hemos mencionado hasta ahora pero es interesante hacer hincapié en ello. Lo petos eran joyas tan grandes que solían estar compuestas por varias secciones engoznadas para permitir el movimiento de la dama. Los diseños de este autor son muy hermosos y realistas: las flores quieren ser flores naturales, no proyectos un ingeniero de la plata, el oro y las gemas. Por lo que en el caso de los petos es especialmente llamativo que no se dibujan los cortes de las distintas piezas que componían la alhaja.

En este caso, el borde de la joya es polibulado y se refuerza con una estrecha cinta de pequeños lóbulos, quizá destinado a ser realizado con perlas. La decoración interior se articula como una banda vertical de grandes flores rodeada de tallos, hojitas y otras florecillas naturalistas –al igual que los demás petos, según ya tratamos en el diseño de peto anterior, y por ello no incidiremos de nuevo en ello-. Este vergel se enmarca en generosas sigmas, quizá de oro visto.

La superficie libre entre las sigmas y el borde está pavesada o quizá en damero –el dibujo es interpretable en este sentido-, característica esta que comparte con el collar consignado como "nº2", en el documento AGP-P00008433. Así como con el lazo AGP-P00008428, que presentaba filo lobulado, perlas y superficie en damero o pavés. Dado que peto y lazo comparten diseño, no es descartable que el lazo pudiera usarse para el cabello o para ajustarlo al cuello mediante una cinta textil.

Este peto forma aderezo con el collar, piocha, cierre de manillas y el cierre del documento AGP-P00008433.



478.

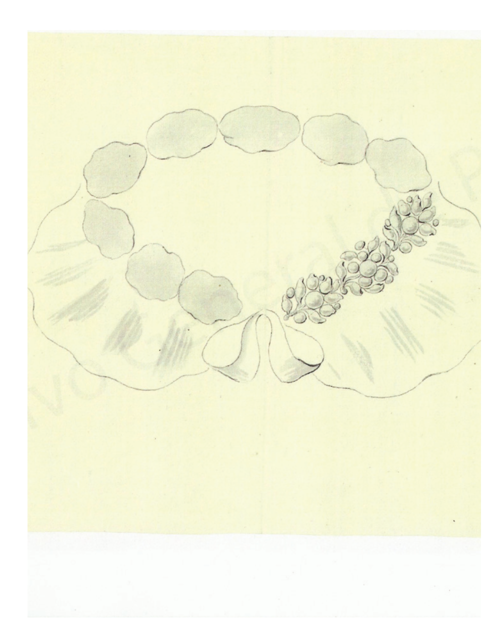
Anónimo francés
Peto
23/V/1763
Plumilla, grisalla y acuarela
Papel verjurado
AGP. Sec. Histórica. Caja 40, 23 de mayo de 1763.
Diseños de joyería encargadas por Carlos III,
remitidas desde París por el embajador Llovera.
P00008440.

Peto alargado que, a diferencia de los demás ejemplares de peto de esta colección, se dispone en secciones horizontales.

Estas secciones horizontales presentan dos tipos de decoración alternantes. La primera presenta grandes flores de singular diseño, que se rodean de menuda decoración vegetal adyacente, característica que comparte con los demás diseños para petos de esta colección de dibujos. Destaca la naturalismo con que se representan las flores.

El tipo alternativo de sección adquiere el aspecto de un volante de borde lobulado rematado por aljófar, y cuya superficie se adorna de una celosía metálica con perlas en los intersticios. En los extremos se sitúan rosillas con perlas pinjantes.

La decoración de las secciones se adapta a la estructura del tipo de pieza, manteniendo la proporción.



479.

Anónimo francés
Cofia
23/V/1763
Plumilla, grisalla y acuarela
Papel verjurado
AGP. Sec. Histórica. Caja 40, 23 de mayo de 1763.
Diseños de joyería encargadas por Carlos III,
remitidas desde París por el embajador Llovera.
P00008429.

Este diseño para cofia presenta una especie de trencillo o cintillo que servía para ajustar la cofia a la cabeza, es decir, tenía la misma función que la habitual cinta textil que llevaban las cofias pero se había embellecido y enriquecido ejecutándose en metal, de forma paralela a lo que ya había pasado con los lazos en la primera mitad del siglo XVIII. Consta de once eslabones como botones con forma algo apuntada hacia los extremos, con dos diseños vegetales alternativos. Uno parece una ramita, gema central y cuatro óvalos colocados en línea. El otro diseño de eslabón es una flor con cinco pétalos circulares flanqueada por dos pares de hojitas lanceoladas. Según Arada Huete podrían ejecutarse con aljófar.

En todos los diseños de esta colección existe una nota común en el modo de ejecución del dibujo, más allá de las consideraciones puramente estilísticas, y es que no representa piedras preciosas ni perlas, sino círculos con un sombreado para darle un cierto relieve. Son dibujos destinados a la interpretación del joyero que finalmente le daría su propia interpretación y estilo conforme, claro está, a los materiales de los que dispusiera.

Se trata de un dibujo realizado en grisalla, acuarela y plumilla. No presenta decoración alrededor de la pieza, como sí era costumbre entre los dibujos de aspirantes a maestro de las corporaciones gremiales, en los que se pretende impresionar por las dotes como buen dibujante. Los diseños de las piezas no presentan pues ni marcos, ni siglas, ni firma de autor, ni ningún tipo de leyenda sobre la autoría, fecha o aclaración de los materiales en los que debía ejecutarse la pieza final.

Bibliografía:

- ARANDA HUETE, Amelia: "Dibujos de joyas para la boda de la Infanta María Luisa de Borbón, hija del rey Carlos III", *Reales Sitios*, nº 137, Patrimonio Nacional, Madrid, 1998, pp. 44-53.



480.

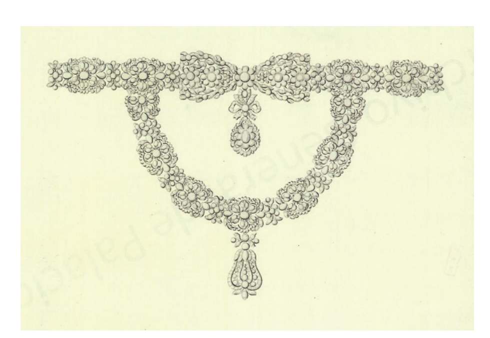
Anónimo francés
Cofia
23/V/1763
Plumilla, grisalla y acuarela
Papel verjurado
AGP. Sec. Histórica. Caja 40, 23 de mayo de 1763.
Diseños de joyería encargadas por Carlos III, remitidas desde París por el embajador Llovera.
P00008430.

Cofia de diseño vegetal, realista y calado, representado solo en su mitad derecha, con eslabones que coinciden en dos lazos por la parte central, de modo que queda un lazo en la garganta y otro en la espalda. No son lazos en el sentido estricto pues si bien tienen el perfil de lazo, no muestra cintas solo grades sigmas con flores y hojitas lanceoladas.

Cada eslabón, que son iguales unos a otros, tiene forma de naveta y está formado mediante dos estilizadas sigmas paralelas entre las que se encuentra una gran flor de seis pétalos. Los otros dos lados del rombo se cierran por hojillas lanceoladas. Unidos entre sí por un engaste circular.

Bibliografía:

- ARANDA HUETE, Amelia: “Dibujos de joyas para la boda de la Infanta María Luisa de Borbón, hija del rey Carlos III”, *Reales Sitios*, nº 137, Patrimonio Nacional, Madrid, 1998, pp. 44-53.
- ARANDA HUETE, Amelia: *La joyería en la corte durante el reinado de Felipe V e Isabel de Farnesio*. Madrid, tesis doctoral, 2002, pp. 150- 170.

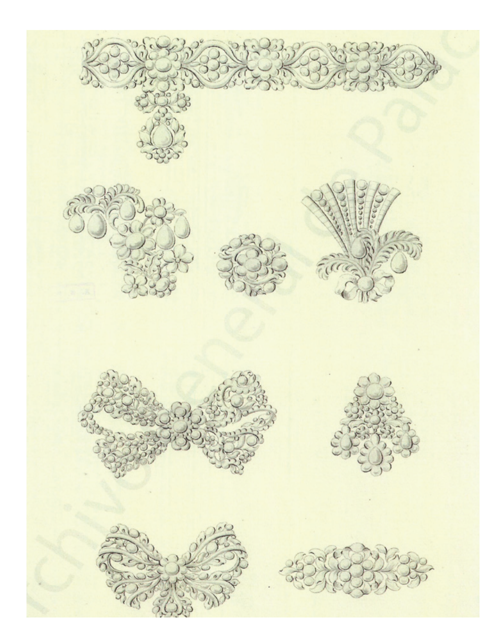


481.

Anónimo francés
Collar
23/V/1763
Plumilla, grisalla y acuarela
Papel verjurado
AGP. Sec. Histórica. Caja 40, 23 de mayo de 1763.
Diseños de joyería encargadas por Carlos III,
remitidas desde París por el embajador Llovera.
P00008434.

Collar del tipo herradura o también llamado de media luna. La sección horizontal presenta eslabones circulares de decoración vegetal calada –una flor rodeada por un festón polilobulado- unidos unos a otros mediante goznes decorados con pequeñas flores. En el centro de la pieza un lazo de especto rígido en consonancia con el resto de la decoración, con una flor en función de nudo. De ella pende un lacito en forma de cinta bastante naturalista y pinjante almendrado con flor rodeada de un festón.

La sección que pende de la gargantilla presenta los mismos eslabones y goznes. Del centro pende una pera elaborada a través de cintas de pedrería y chispas.



482.

Anónimo francés
Collar, dos diseños de piochas, un cierre de manilla, un pendiente *girandole*, dos lazos y un broche de manto o mangas
23/V/1763
Plumilla, grisalla y acuarela
Papel verjurado
AGP. Sec. Histórica. Caja 40, 23 de mayo de 1763. Diseños de joyería encargadas por Carlos III, remitidas desde París por el embajador Llovera. P00008435.

Collar del tipo ahogador muy ajustado al cuello. Está formado por eslabones con dos diseños alternos de decoración vegetal: uno cuadrado y otro ovalado, con flores en el centro –dos diseños distintos de flores-. En el centro se halla un pinjante almendrado con trecho intermedio, ambos de decoración vegetal con aljófar, chispas y hojitas lanceoladas.

Piocha con decoración vegetal. El núcleo de la piocha lo componen cuatro flores diferentes, salpicado de algunas hojitas bulbosas. Presenta un gran desarrollo vertical hacia el lado izquierdo mediante una rama de la que penden tres perlas aperilladas. Se equilibra por la derecha con una flor de mediano tamaño de la que penden otras dos perlas pinjantes de igual tamaño que las otras tres citadas.

Una segunda piocha de desarrollo muy vertical. El núcleo de la pieza lo configura una lazada que aparenta ser una cinta textil delgada de aspecto blando, con una perla circular en el centro. La cinta ata dos plumas que caen en forma de *V*, con sus correspondientes perlas aperilladas pinjantes. Por encima de ello aparece un penacho de aspecto definitivamente geométrico: es una especie de palmeta en la que se alternan bandas verticales alternas, una hilera de perlas con una hilera de piedras preciosas montadas en lisonja. El conjunto resulta original por cómo se compagina los elementos más naturalistas con los geométricos.

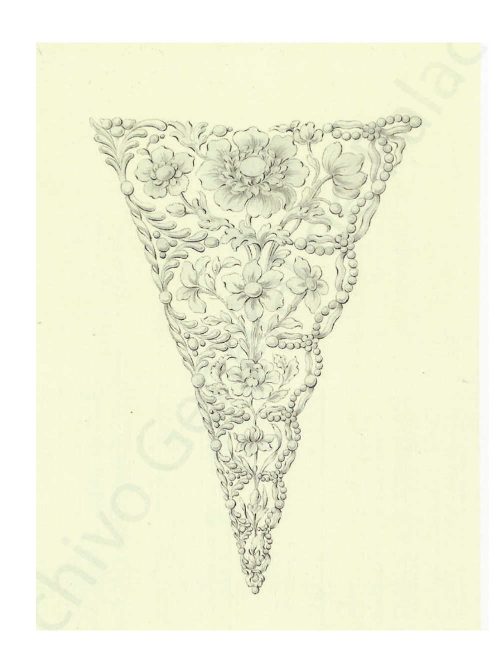
La siguiente pieza es circular organizada como un tondo: con marco vegetal de esferas, hojas alargadas en forma de sigma y hojuelas lanceoladas. En el centro, una flor muy sencilla de seis pétalos. Puede servir para cierre de manilla, remate de aguja para el cabello, botón o broche.

Pendiente *girandole* compuesto por broquelillo de flor idéntica a las que aparecen en los demás diseños de esta misma hoja, con ocho pétalos y visión frontal. El trecho no es un lazo aunque mantenga la forma, sino una composición de cinco florecitas y cuatro hojitas. Las tres almendrillas pinjantes son sendas flores, la central levemente mayor que las laterales, sin embargo la central no sobresale demasiado respecto a las laterales. El diseño en más bien horizontal, poco alargado y con la almendrilla central poco sobresaliente que, y si lo comparamos con los *girandoles* de las Pasantías catalanas, observamos que están muy en sintonía y parece ser lo propio de las fechas de todos estos diseños.

Lazo doble de puntas elevadas de aspecto rígido, decoración floral menuda y muy calada. En el nudo una flor de doble corola, con cada orla de pétalos distinta –una menudita y otra de grandes pétalos con una perla. La mitad derecha e izquierda del lazo presenta distinta decoración. En la de la derecha, además de de las florecillas aparecen grandes cintas con forma sigma y borde polilobulado. La mitad izquierda es una ancha banda de hilos de perlas y hojuelas, repetidas en serie.

Segundo diseño de lazo con lazada triple, o lazada doble con pinjante. Las lazadas superiores tienen puntas ascendentes. Presenta una decoración vegetal muy calada como si fuera una cinta textil con bandas de flores. Es de menor tamaño que el anterior.

Broche alargado en forma de lanza, ovalada y alargada, con una gran flor central de seis pétalos realizada con perlas. Se extiende lateralmente con hojuelas lanceoladas de oro y perlitas. Como si fueran capullos en flor.



483.

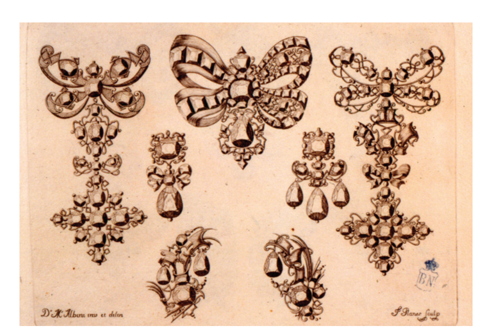
Anónimo francés
Peto
23/V/1763
Plumilla, grisalla y acuarela
Papel verjurado
AGP. Sec. Histórica. Caja 40, 23 de mayo de 1763.
Diseños de joyería encargadas por Carlos III,
remitidas desde París por el embajador Llovera.
P00008437.

Como ya se ha dicho en otras ocasiones el peto era una pieza de joyería excepcional destinada tan solo a personas de la realeza o de la corte. Por ello mismo no es inusual que en un encargo de Carlos III se le presenten hasta cuatro diseños de petos. En este caso es un frente corpiño triangular muy alargado en cuyo eje central aparecen flores decrecientes hacia abajo, adaptándose a la anchura de la pieza, de forma que las flores superiores son generosas en su tamaño. Cada una de estas flores del eje está flaqueada por otras dos menores. Todas las flores son distintas entre sí, acompañada de hojas proporcionadas pero discretas.

Los perfiles laterales se resuelven de dos formas distintas, como es frecuentemente se representan las joyas. Es decir, que en torno a un eje vertical se proponen dos posibilidades de decoración para la misma estructura, de modo que el borde derecho se remata con cintas de apariencia textil naturalista, entrelazada con una sarta ondulante de perlas, mientras que la mitad izquierda presenta un borde vegetal, con hojas en forma de sigmas, muy lisas.

Destaca, así mismo, el estilo del dibujo puesto que no se representan gemas, tallas, ni engastes. Solo se sombrea con aguada en grisalla para resaltar los volúmenes, ofreciendo un resultado de estilo muy naturalista.

DISEÑOS DE Dº MS.ALBINI.
GRABADOS POR TOMÁS
PLANES



484.

Planes, Thomas (1707-1790); Albini, Dº Ms.
(siglo XVIII)
Lazo, lazos con cruz, airones, pendientes
1740-1750
Grabado calcográfico; huella de 120x158mm.
En hoja de 185x222mm.
Papel
BNE, Invent. /26026

El lazo doble con cruz izquierdo presenta puntas ascendentes, con metal esmaltado y cuatro gemas de talla brillante. Tramo de perfil rómbico, muy calado, en el que predominan las piedras preciosas de talla oval de diversos tamaños. El tramo se une a la cruz a través de una pieza intermedia cuyo perfil se asemeja a un lazo. Se remata la joya con una cruz griega en base a cinco piedras preciosas de talla ovalada, unidas por un fino entramado geométrico. Se completa con otras ocho gemas menores.

En el centro de la hoja se encuentra otro lazo doble con gran piedra preciosa en el centro rodeada de diez gemas pequeñitas. Está rematado por la parte superior por gema de talla clave a modo de copete, y por la parte inferior con una lágrima compuesta de gema piriforme y marco metálico geométrico. El dibujo se presenta divido longitudinalmente para mostrar dos posibilidades decorativas para la misma pieza (algo muy común en los diseños franceses).

El lazo con cruz de la derecha es en su descripción muy similar al primero, se diferencia en que está completamente realizado con una gruesa filigrana. La joya, en general, es extraordinariamente calada y sólo aparecen pequeñas gemas para dar brillo y un poco de color a la pieza. Doble lazada de alambres de oro, salpicado de unas pocas piedras preciosas de diversos tamaños. El tramo intermedio es muy alargado y se divide en dos partes. La superior es de perfil rómbico compuesta prácticamente de gemas: de una gema central parte dos alas (la izquierda cubierta de piedras y la derecha esmaltada).

La parte inferior de este tramo es un lazo con sus cabos, medio esmaltado y medio de pedrería. La cruz es prácticamente igual que la del primer ejemplo de esta hoja: cruz griega estructurada por cinco grandes gemas, y aderezado de otras menores.

El metal visto es únicamente una delgada estructura sobre la que montar las gemas.

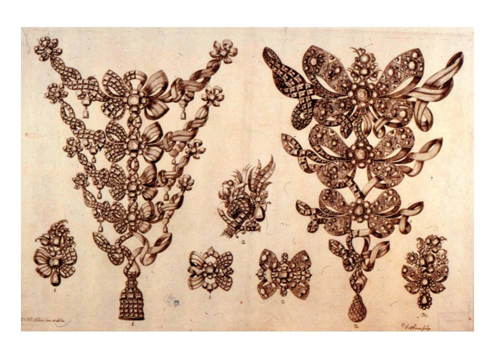
Pendiente *pendeloque*, dividido en tres partes fundamentales: broquelillo, lazo y una sola lágrima. El broquelillo es una gran gema de talla rosa con un marco de filigrana de oro geométrica. Lazo simple de puntas elevadas y cabos sueltos, cubiertos con gemas de tallas irregulares, adaptadas al soporte. La lágrima es una gema piriforme.

Pendiente *girandole*. Este tipo de pendiente se distinguía del anterior por lucir tres lágrimas. Al igual que el ejemplo del *pendeloque* anterior, el broquelillo es una piedra preciosa de talla rosa enmarcada por una celosía geométrica. El cuerpo intermedio es una estructura calada, de perfil similar al laza de puntas elevadas, con cinco piedras de distintos calibres. Las tres lágrimas que penden son sendas piedras aperilladas.

Los airones, en general, son piezas de difícil descripción por las apariencias abstractas y complicadas que adquieren. El airón de la izquierda se arquea hacia la derecha y el de la derecha del dibujo se inclina hacia la izquierda formando un conjunto casi simétrico. Son muy parecidos salvo por la colocación de gemas menores y cómo se alternan con una especie de palmas. Ambas tienen en común la gran gema inferior de la que surge toda la composición de plumas y otros elementos abstractos así como de las lágrimas colgantes y otras piedras menores.

Se corresponde con la copia con número de inventario E.1158-1922 del Museo Victoria y Alberto de Londres.

Marca de autoría al margen inferior:
[Izquierda:] *"Dº. Ms. Albini inv et delin"*. [Derecha:] *"T. Planes sculp"*



485.

Planes, Thomas (1707-1790); Albini, Dº Ms.
(siglo XVIII)
Pectorales, cierres de manilla, piochas
1740-1750
Grabado calcográfico; huella de 120x158mm.
En hoja de 185x222mm.
Papel
BNE, Invent. /26343

Lámina en la que se muestran dos diseños de grandes pectorales, dos cierres de manilla y tres piochas. Empezaremos describiendo los pectorales (numerados por los autores del grabado como 1 y 2) y seguiremos con las demás piezas de izquierda a derecha. La numeración de los distintos diseños indica la formación de los diferentes aderezos. Cada aderezo se compone de un pectoral, una piocha y un diseño de manillas. La piocha *3*, a pesar de su numeración errónea, forma aderezo con el pectoral 2 pues comparten la misma decoración. Mientras que la piocha *2* forma aderezo con el pectoral *3*, del siguiente grabado (BNE Invent./26344), por las mismas razones que el caso anterior. Este baile de números puede ser debido a la dificultad que encontró el grabador para dar cabida a tantas piezas en sólo dos páginas. Dicho esto nos disponemos a hacer una descripción pormenorizada de las diferentes piezas.

Pectoral para el corpiño (debajo del diseño se indica *"1"*) de cuatro secciones iguales pero decrecientes en tamaño, más una quinta sección que sirve de remate inferior. Las cuatro secciones presentan forma de media luna horizontal, con un gran lazo doble en el centro. De este lazo parten a ambos lados unas cintas onduladas que se entrecruzan formando ochos, y adornados con un par de pinjantes. Los extremos se rematan con lazos que parecen casi flores por la cantidad de lazadas que luce. La última sección, la que remata la alhaja, se divide en dos: una primera parte de perfil triangular –a base de cintas entrelazadas– y un pinjante que simula una borla. La joya está cuajada de diamantes (en torno a los 1.250) de diversas tallas pero priman las cuadradas. Los nudos de los lazos centrales son rosillas de ocho gemas en talla rosa entorno a un gran diamante central. La mitad derecha de la joya representa en revés de la misma, que es liso, sin esmaltes ni grabados.

El pectoral de la derecha del grabado –debajo del diseño se indica *2*– se caracteriza por poseer tres secciones iguales, aunque decrecientes, a la que se añade la sección inferior de remate. Las tres secciones a las que nos referimos presentan, cada una, un enorme lazo do-

ble con rosilla que sirve de nudo. Las lazadas muestran una decoración geométrica hecha de esmalte, así como pequeñas gemas disgregadas. De estos grandes lazos surgen cintas zigzagueantes, distintas en cada sección, y cuajadas de diamantes cuadrados. El remate, al igual que el ejemplo anterior, se compone de una parte de forma triangular con cintas entrelazadas y una perilla. A continuación describiremos los diseños de manillas y piochas que completan estos aderezos.

Piocha 1: Lazada doble de aspecto rígido, con un gran brillante en el centro a modo de nudo. Presenta una perilla en la parte inferior y un conjunto de abstracto de plumas de pedrería. La mitad derecha del dibujo representa el revés, que es liso. Debajo del diseño se indica *1*.

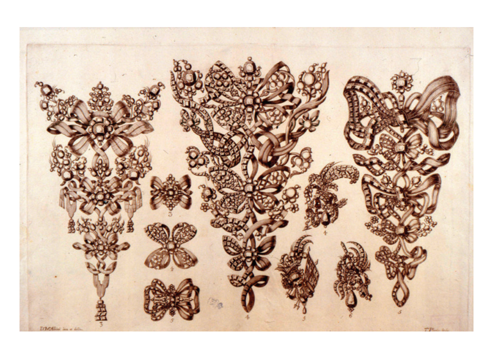
Manilla 1: Lazada doble rígida. El nudo es una rosilla de ocho diamantes circundando al central. Se adorna por arriba y por debajo por una cinta con aspecto de arco conopial. A izquierda y derecha, en el espacio que queda entre las lazadas, aparecen las mismas cintas pero plegándose en una especie de voluta. Debajo del diseño se indica *1*.

Piocha 2: Es la más espectacular y original de las piezas menores. La pieza es pura fantasía y refinamiento, de ahí la complejidad a la hora de describirlo. Se observa una cierta inspiración arabesca, pues la composición se muestra centrada por una especie de turbante del que surge, hacia abajo (en diagonal) un carcaj con su arco y una espada de hoja curva. Por encima del turbante aparecen una media luna, unas plumas y un lacito con pinjante y llamas o plumas. El grabado indica con variaciones de los tonos grises cómo la pieza estaba cubierta de pedrería de varios colores, especialmente en las llamas o plumas que rematan el lazo con perilla. Debajo del diseño se indica *2*.

Manilla 2: Lazo doble, de lazadas rígidas, estrechas y bien separadas. La superficie de las cintas se decora igual que el pectoral con el que hace juego: con esmaltes, líneas geométricas y poca pedrería. El nudo es una gran rosilla de ocho diamantes entorno al central. Los laterales, entre las lazadas, se encuentran profusamente decorados con una cinta concéntrica cubierta de gemas cuadradas y, más al exterior, una gema ovalada flanqueada por dos chispas. Por arriba y por debajo vuelve a aparecer la cinta para plegarse en una especie de voluta. Debajo del diseño se indica *2*.

Piocha 3: La última piocha es similar a la primera, pues se compone de lazada doble, pinjante inferior y ramo de flores que asoma por la parte superior del lazo. Varía, esencialmente, respecto a la primera en que las puntas de las lazadas son bastante más elevadas, la cinta es más delgada y perece gozar de mayor ligereza. Por otra parte, la superficie de la cinta es similar a la del segundo pectoral del que hablamos, con esmaltes, líneas geométricas y pocas gemas. Esto hace pensar que formaría parte de su aderezo. Debajo del diseño se indica *3*. Compárese con el dibujo número *"I3"* [13] del Segundo Libro de Oro de Sevilla (1754).

Además de la numeración junto a los diseños se encuentran estas marcas de autoría al margen inferior:
[Izquierda:] *"Dº. Ms. Albini inv et delin"*. [Derecha:] *"T. Planes sculp"*



486.

Planes, Thomas (1707-1790); Albini, Dº Ms.
(siglo XVIII)
Pectorales, cierres de manilla, piochas
1740-1750
Grabado calcográfico; huella de 120x158mm.
En hoja de 185x222mm.
Papel
BNE, Invent./26.344

Conjunto de tres pectorales numerados del 3 al 5, con sus manillas y piochas. Las manillas se agruparon en el hueco entre el pectoral 3 y el 4, y las piochas se colocaron entre el pectoral 4 y el 5.

El pectoral con el número *3* consta de tres cuerpos decrecientes, en cuyo centro tienen una doble lazada rígida con rosilla como nudo. De estos lazos parten cintas, trabajadas en esmalte, de aspecto naturalista que se entrelazan de maneras distintas en cada uno de los cuerpos –en el primero se enrollan hacia derecha e izquierda, en el segundo caen verticalmente para sostener unas pequeñas borlas y en el tercero se extienden para conformar el remate inferior de la pieza–. Así mismo se adorna con pedrería de aspecto vegetal pero abstracto, con plumas, como es propio de estas joyas en las que se hace un derroche fantasía. El remate, como hemos citado antes, es un entrelazado de cintas de perfil triangular y que termina en una borla. Debajo del diseño se indica *3*.

El pectoral número *4* posee más peso en el aspecto que el anterior, no sólo por ser de mayor tamaño sino por la cantidad de gemas que emplearía ya que está totalmente cubierto de piedras preciosas. Comenzando desde arriba, encontramos en primer lugar un enorme lazo rígido de cuatro puntas, muy calado y con una rosilla como nudo. También lleva un discreto copete.

A continuación, por debajo de este lazo y abarcándolo por los lados, aparece una sección en forma de *U* a base de cintas naturalistas entrelazadas, que culmina en los extremos en una especie de flores fantasiosas. Los siguientes cuerpos lo componen dos nuevas lazadas rígidas dobles, muy similares a la primera, pero de menor tamaño que esta. Entre estos dos lazos quedan varias cintas cruzadas de menor entidad que el cuerpo de lacería anterior. El remate es triangular, hecho con una cinta. La mitad del dibujo representa el revés de la joya, por el que podemos apreciar el tipo de montura

que se emplearía para las gemas, en este caso, de casquillos. Debajo del diseño se indica *4*.

El pectoral nº 5 es de un tamaño parecido al número 3, ambos son más estrechos que el número 4, aunque igual de largo. La superficie está cubierta de pedrería. Gran lazo naturalista de cinta delgada y aspecto blando, entre el que se entrelazan otras cintas complicando la composición. La siguen una lazada doble rígida y de puntas elevadas que conecta, a través de una pieza intermedia horizontal de cintas, con un nuevo lazo similar al superior, es decir, de aspecto blando y naturalista. Por debajo de este se repite otra vez la lazada rígida doble. Por último, la joya termina con el habitual remate inferior triangular de cintas entrecruzadas. Debajo del diseño se indica *5*.

Manilla *3*: Lazo doble, rígido, de esmalte al igual que el pectoral al que acompaña. El centro de la pieza, esto es, el nudo y los dos remates que lo flanquean, son diamantes.

Manilla *4*: Lazada doble rígida. La cinta es bastante ancha y calada, engastada de pedrería. El nudo lo conforma una rosilla de ocho diamantes entorno al central. Al igual que el pectoral con el que hace juego, la mitad del dibujo representa el revés, apreciándose los casquillos que servirían de montura para las piedras preciosas.

Manilla *5*: Lazo de triple lazada, dos de ellas iguales y uno intermedio que sobresale lateralmente. Las cintas que forman esta pieza son delgadas y rígidas, cubiertas de piedras preciosas de tallas cuadradas en su mayoría. Es un lazo bastante original, respecto a los que realizaron los autores en esta colección.

Piocha *4*: Los ramos son las piezas, como vimos en el grabado anterior, donde se puede derrochar toda la fantasía creativa del autor. En este caso el centro de la pieza lo ocupa una máscara de carnaval de perfil, con un sombrero de grandes plumas. De la oreja le cuelga una gran piedra aperillada. La composición se completa con una cinta y una flecha que aparecen por debajo de la máscara.

Piocha *5*: La figura central en este caso es una cabeza de felino, sobre la que recae una amalgama de formas abstractas, aletas y plumas. Por debajo, vemos una trompeta, un tambor, banderolas y flechas.

Piocha *6*: Aquí la figura que encontramos es la de la cara de un hombre con un casco militar con plumas. Se entremezclan una espada, cintas y una gran gema pinjante.

Estos ejemplos de ramos constituyen una excepción frente a todo lo demás, pues por esta época ya había desaparecido de la joyería la figuración, más propio del renacimiento, en pro de una mayor abstracción decorativa.

Además de la numeración junto a los diseños se encuentran estas marcas de autoría al margen inferior:
[Izquierda:] *"Dº. Ms. Albini inv et delin"*. [Derecha:] *"T. Planes sculp"*



487.

Planes, Thomas (1707-1790); Albini, Dº Ms.
(siglo XVIII)
Piochas, cruz, pendientes
1740-1750
Grabado calcográfico; huella de 120x158mm.
En hoja de 185x222mm.
Papel
BNE, Invent. /26651. Se repite en BNE
invent25977.

Conjunto de cuatro piochas, una cruz de pescuezo y un par de pendientes. En este caso los autores no insertaron numeración, la que aparecerá es adición nuestra para hacer más clara las descripciones, de izquierda a derecha.

Piocha 1: Composición asimétrica. Es una superposición de elementos abstractos. Lo mismo ocurrirá con los siguientes ejemplos. En el centro aparece una gema de talla circular con la que se cruza una flecha. Por encima tres aletas o alas de murciélago salpicadas de piedrecitas, que culminan en una lágrima en el lado izquierdo de la composición. Parece que tiende a inclinarse a la izquierda.

Piocha 2: De nuevo se nos presenta una composición abstracta y asimétrica. Comparte casi los mismos elementos que el ejemplo anterior, es decir un desorden de aletas, curvas, piedras sueltas, cintas sobre una piedra preciosa cuadrada colocada como si fuera un rombo y una perilla a la derecha, lado al que parece que pesa más el diseño.

Pendiente 1: Pendiente del tipo *pendeloque*. El broquelillo es una rosilla de ocho piedrecillas ovaladas en torno a la central de talla rosa. Le sigue un lazo doble, rígido de puntas elevadas. Las lazadas superiores son de mayor tamaño que las inferiores. Remata el pendiente una almendrilla de diseño similar al broquelillo -con orla-, pero la gema central es aperillada.

Lazo con cruz: Presenta la clásica composición de lazo, trecho y cruz. El lazo es doble, rígido y ancho, pero con los bordes de calado geométrico. Priman las gemas de talla cuadrada, que están presentes tanto en la cinta como en el nudo. El trecho se divide en dos, la primera parte es una cinta de pliegues geométricos con elementos abstractos anejos. La segunda mitad del trecho lo compone una pequeña lazada do-

ble y rígida. Por último, remata la pieza una cruz griega que podría inscribirse en un cuadrado de crestería menuda que la rodea. Esta crestería es la suma de *ces* y sigmas. La cruz, en sí, está formada por cuatro grandes gemas de talla cojín junto con otras ocho de talla rosa.

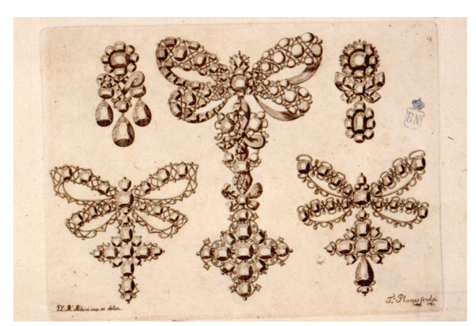
Pendiente 2: Pendiente tipo *girandole*. Al igual que el ejemplo anterior, el broquelillo es una rosilla de ocho piedrecillas ovaladas en torno a la central de talla rosa. El cuerpo intermedio es bastante ancho y presenta dos aletas y una piedrecita en el centro. Las tres lágrimas propias de este tipo de pendientes son sendas gemas piriformes, sin orlillas a su alrededor. Compárese con el diseño número 8 del Segundo Libro de Oro de Sevilla.

Piocha 3: En este caso la composición toma como base dos gemas cuadradas, colocadas como rombos, entre los que se mezclan cintas, curvas y una fila de piedras preciosas como si fuera una vaina abierta. Esta pieza tiende a pesar a la izquierda, hacia donde se encuentra la lágrima, que se suele repetir en este tipo de joyas.

Piocha 4: Todo lo dicho en los ejemplos anteriores se puede aplicar en este caso, con la pequeña diferencia de la presentación de una piedra preciosa cuadrada junto con otras dos de talla rómbica. Se corresponde con la copia con número de inventario E.1157-1922 del Museo Victoria y Alberto de Londres.

Marca de autoría al margen inferior:

[Izquierda:] *"Dº. Ms. Albini inv et delin"*. [Derecha:] *"T. Planes sculp"*



488.

Planes, Thomas (1707-1790); Albini, Dº Ms.
(siglo XVIII)
Lazos con cruz y pendientes
1740-1750
Grabado calcográfico; huella de 120 x 158mm.
En hoja de 180x220mm.
Papel
BNE, Invent. /26652

En este grabado aparecen tres diseños de cruz de cuello (dos de ellas sin tramo) y dos diseños para pendientes, uno del tipo *pendeloque* y otro *girandole*. Comenzaremos la descripción de las piezas de izquierda a derecha.

El diseño para pendientes *girandole* tiene un broquelillo como una rosilla de ocho gemas entorno a la central. El cuerpo intermedio es una pieza con el perfil de un lazo –de forma cercana a una *V*– y cubierta de piedrecillas en tabla, de la que penden tres lágrimas. Cada una de estas lágrimas se compone de una piedra preciosa de talla ovalada y otra aperillada.

El primero de los lazo con cruz no incluye el trecho intermedio, reduciéndose al lazo doble con su cruz latina. Se describe como un lazo doble de puntas elevadas de filigrana calada y geométrica es una muy simple, de dos *ces* opuestas entrelazadas, que sostienen seis piedrecillas preciosas de tallas circulares y ovaladas. El nudo es una gema mayor y lleva un copete. Se une directamente a una cruz latina, sin interponer un tramo intermedio o trecho. La cruz está formada sólo por piedras de diversa tallas y calibres haciendo un total de quince. Los extremos se rematan discretamente por un hilo de oro ondulado. Recordemos que en muchos ejemplares de lazo con cruz este cuerpo intermedio o trecho podía descomponerse según la ocasión. Sin embargo, este caso no parece que estuviera destinado a colocar un trecho puesto que existe evidentes diferencias en el diseño de la cruz. En este caso, es una cruz latina sin trecho mucho más liviana, el marco que envuelve a las piedras preciosas a modo de celosía es más discreto. Este mismo rasgo es compartido por el otro lazo con cruz que aparece en esta misma hoja.

El lazo con cruz central, que es la mayor de las piezas, pudo utilizarse para adorno para el cuello, adaptado a una cinta textil para lucirlo como un ahogador. Consta de

lazo, tramo intermedio y cruz. El lazo, de doble lazada y rematado con un pequeño copete, está cubierto de piedras de gran tamaño, muy facetadas, y se construye mediante una estructura geométrica muy calada, donde están presentes las *ces* con tornapuntas. La mitad izquierda se representa con grandes y numerosas gemas y la mitad derecha pueden ser perlas, o se puede interpretar como el revés de la pieza, que deja ver las monturas y el oro desnudo. El trecho se divide en un cuerpo superior de forma más o menos ovalada y pequeño lazo doble. Este cuerpo oval al que nos referimos es un enredo de cintas, *ces* con tornapuntas y gemas. Finamente, la cruz griega que parece envuelta en una ancha celosía de oro que parece darle un aspecto de medallón circular, con engastes de piedras de talla ovalada, en disposición concéntrica.

El broquelillo para diseño de pendientes *pendeloque*, con una sola lágrima, es una rosilla de ocho gemas entorno a la central, todas de talla rosa, rodeadas de una cresta de hilo de oro con minúsculas *ces*. Lazo intermedio de doble lazada y puntas alzadas, y totalmente cubierto de pedrería. La lágrima es una rosilla de perfil elíptico, con gema central de ésta forma rodeada de ocho piedras talla rosa. Es la pieza más destacada del folio por ser la más novedosa al representar una nueva corriente naciente que tendía a reducir el tamaño de los pendientes.

El tercero de los lazos con cruz es similar al primero. Tiene un lazo doble de puntas elevadas consistente en una estructura calada y geométrica que sirve de soporte para numerosas piedras preciosas de pequeño tamaño. El nudo es una gema de mayor tamaño. Se une directamente a una cruz latina, sin trecho. La cruz está formada sólo por piedras de diversas: en el centro una circular, los tres brazos menores con gemas ovaladas y la del brazo inferior es de talla piriforme. El cuadrón está profusamente decorado con *ces* de oro. Se corresponde con la copia con número de inventario E.1155-1922 del Museo Victoria y Alberto de Londres.

Marca de autoría al margen inferior:
[Izquierda:] *"Dº. Ms. Albini inv et delin"*. [Derecha:] *"T. Planes sculp"*



489.

Planes, Thomas (1707-1790); Albini, Dº Ms.
(siglo XVIII)
Lazo, broche y cuatro piochas
1740-1750
Grabado calcográfico; huella de 120x158mm.
En hoja de 180x220mm.
Papel
BNE, Invent. /26653. Se repite en BNE invent/25977.

En este caso los autores no insertaron numeración, la que aparecerá es adición nuestra para hacer más clara las descripciones, de izquierda a derecha.

Piocha 1: Composición abstracta y asimétrica. No aparecen las aletas y cintas de los casos anteriores, sino que retoma el mascarón como base de la estructura de piedras alineadas, junto con otras cinco piedras mayores que parecen colocadas al azar. La aparición de sigmas y contrapuntas revela su apego a modelos típicamente barrocos, mientras que la ruptura de la simetría muestra el deseo de evolución de la joya de estos momentos.

Piocha 2: En torno a una gran piedra central circular se articula desordenadamente la pedrería accesoria, así como aletas, plumas y una lágrima en forma de pinjante en el extremo superior izquierdo.

Lazo: Doble lazada de puntas ascendentes y aspecto rígido. Presenta penacho, roseta central y colgante en forma de lágrima con crestería. Se dibujan piedras de muchas facetas y decoración cincelada geométrica. La lazada inferior es de menor extensión que la superior, por lo que el perfil es una tanto triangular. Este último detalle se refuerza debido al pinjante inferior. Este diseño se reprodujo en el Segundo Libro de Oro de Sevilla (1754).

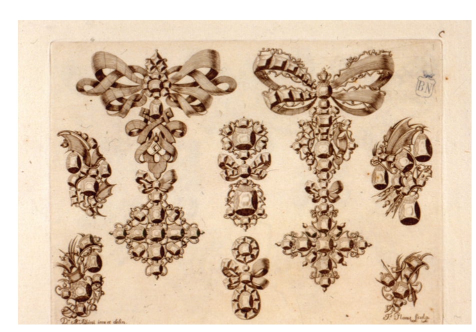
Joya de pecho: Representa un cestillo geométrico con asas que son sigmas con tornapuntas. Sobre él se desarrolla una decoración geométrica y simétrica de tres perillas unidas por una red de piedrecillas y sigmas. Su lenguaje decorativo hace de él un diseño arcaizante. En cierto modo este diseño admite ser destinado a varios usos, pues puede servir de adorno para las mangas, el pecho o el pelo. Nos inclinamos a pensar que sea una joya de pecho similar a aquella nutrida lista de diseños de joyas de

pecho con apariencia de cestos de flores que se encuentra en las Pasantías de Barcelona (véase II parte, capitulo VI dedicado a las joyas de pecho).

Piocha 3: Es muy similar al caso anterior, con la salvedad de que la piedra central es de talla tabla colocada para parecer un rombo.

Piocha 4: Lazo doble, rígido, de puntas elevadas en las lazadas superiores que, además, son mayores que las inferiores. El nudo del lazo lo conforma una piedra de talla circular. Lleva plumas con una lágrima y un colgante por debajo del lazo. Se corresponde con la copia con número de inventario E.1156-1922 del Museo Victoria y Alberto de Londres.

Marca de autoría al margen inferior:
[Izquierda:] *"Dº. Ms. Albini inv et delin"*. [Derecha:] *"T. Planes sculp"*



490.

Planes, Thomas (1707-1790); Albini, Dº Ms. (siglo XVIII)
Dos lazos con cruz, dos pendientes y cuatro piochas
1740-1750
Grabado calcográfico; huella de 120 x 158mm.
En hoja de 180x220mm.
Papel
BNE, Invent. /26654

Grupo de dos lazos con cruz, dos pendientes y cuatro piochas. La descripción se hace de izquierda a derecha.

El lazo con cruz y trecho de la izquierda presenta una lazada triple y trecho de cintas en los que no se especifica cómo debían estar decorados. Dado que es un conjunto de diseños destinados a publicarse en muchos lugares (se encuentran algunas copias en Londres), caen en la idealidad y la fantasía y, sobre todo, están sometidos a la libre interpretación que cada artista quisiera hacer de este tipo de dibujos. Es por ello que en algunos casos no se especifique con exactitud cómo debía ejecutarse. La cruz es griega, pero las gemas entre lo brazos y la filigrana de *ces* que la rodea hace que se vea la cruz inserta en un perfecto recuadro.

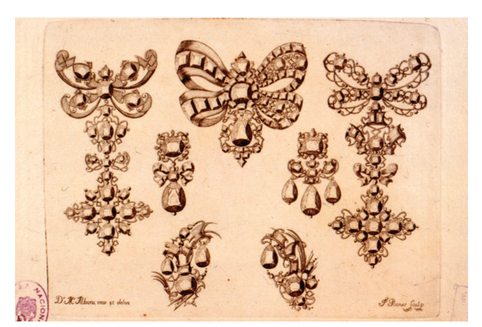
El lazo con cruz derecho está formado por lazo doble, trecho y cruz griega. El revés de la pieza es liso, con el oro visto. El lazo se cubre de gemas de tallas cuadradas, y los bordes con hilos de oro de diseño geométrico. El trecho muestra un perfil de rombo, con cintas engastadas de piedras y algo de filigrana. Esta pieza se une a la cruz mediante una lazadita doble. La cruz presenta dos piedras preciosas en cada brazo, una ovalada y otra circular, pero en ambos casos muy facetadas. Alrededor del cuadrón, entre los brazos, surgen otras gemas ovales de menor tamaño a modo de suaves rayos. Posiblemente sirvió para cruz de pescuezo, aunque no se puede descartar su diseño como joya de pecho.

El pendiente superior es del tipo *pendeloque*. El broquelillo posee una piedra circular dentro de un marco de filigrana de *ces* y seis piedrecillas. El lazo intermedio es doble y cubierto de gemas. El farolillo sigue el mismo esquema compositivo que el botón pero con la piedra central en talla ovalada. Es un modelo apegado al barroco.

El pendiente inferior es también del tipo *pendeloque* pero un modelo mucho más interesante que el anterior dado que en este caso se prescinde de la filigrana y su tamaño es más reducido. El botón es una rosilla de ocho piedras de talla trapecio en torno a la central circular (muy posiblemente de talla rosa). El intermedio es un lacito doble que conecta con el farolillo de orla de ocho gemas trapecios entorno a una piedra ovalada. Modelo rococó.

Las piochas son todas bastante similares. Se caracterizan por una gran abstracción y asimetría. Un elemento común y a tener en cuenta es la utilización de la forma de ese como base de la pieza y sobre la cual se articularán los demás elementos, tales como piedras preciosas engastadas de una en una, de diversos tamaños y que salpican la joya, además de cintas, aletas, filigrana de *ces*, farolillos y, en ocasiones, plumas o rayos. Se diferencian unas de otras solamente al verlas reunidas, son piezas poco individualizadas. Parece que, en este caso, se entendía como un simple complemento destinado a realzar el peinado, cuya originalidad y complicación quizá interesaba más. Se corresponde con la copia con número de inventario E.1159-1922 del Museo Victoria y Alberto de Londres.

Marca de autoría al margen inferior:
[Izquierda:] *"Dº. Ms. Albini inv et delin"*. [Derecha:] *"T. Planes sculp"*



491.

Planes, Thomas (1707-1790); Albini, Dº Ms.
(siglo XVIII)
Lazos con cruz, lazo, piochas pendientes
1740-1750
Grabado calcográfico; huella de 120 x 158mm.
En hoja de 180x220mm.
Papel
BNE, Invent. /26655

El lazo con cruz de la izquierda se compone de lazada doble, trecho y cruz griega. El lazo es bastante original por su extrema geometría. Aunque presenta pocas piedras preciosas, éstas son de considerable tamaño. El lazo es una plancha de oro fundida, recortada, repujada y cincelada. Quizás estaba destinada a cubrirse por completo de esmalte, un rasgo arcaizante que podría seguir teniendo adeptas. El trecho, en contraste, presenta una filigrana de oro muy calada. Es un trecho breve con perfil rómbico, que enlaza con la cruz por medio de una pieza menor horizontal y de filigrana. La cruz presenta dos piedras preciosas en cada brazo, una ovalada y otra circular, facetadas. Alrededor del cuadrón, entre los brazos, surgen otras gemas ovales de menor tamaño a modo de rayos. El borde de la cruz se adorna de filigrana geométrica. Posiblemente para adornar el cuello, aunque podía ser joya de pecho.

El lazo con cruz de la derecha presenta un lazo doble, trecho intermedio con lacito inferior y cruz griega. En este caso el lazo es muy ligero pues se realiza con filigrana de oro muy abierta y pocas gemas. El trecho presentas esa especie de aletas de pez que tantas veces emplea Albini para las piochas. La cruz comparte similares características con la vista arriba. Es decir, dos piedras preciosas en cada brazo, una ovalada y otra circular, entre los brazos gemas ovales a modo de rayos y crestería de filigrana de *ces*.

El lazo del centro tiene doble lazada. La cinta está divida interiormente en tres bandas, las laterales son sendas filas de gemas cuadradas de diferentes tamaños para adaptarse al efecto de estrechamiento de la lazada. La banda central es una filigrana calada, con elementos geométricos y piedras preciosas de talla rosa. El nudo del lazo lo conforma una gran rosilla, con una gran piedra en el centro y una orla de ocho gemas menores. Copete formado por una piedra aperillada con algunas chispas alrededor y dos *ces* metálicas a modo de orejones. Pinjante generoso bajo el lazo, formado

por una enorme perilla rodeada de un marco de filigrana curva salpicada de chispas.

Pendiente *pendeloque*, con broquelillo de gran gema de talla cojín con orla de filigrana. El lazo intermedio presenta la novedad de ser simple y dejar los dos cabos sueltos. El farolillo lo compone una sencilla piedra piriforme, sin más aditamento.

El otro pendiente, *girandole*, muestra un botón idéntico al del ejemplo anterior. El cuerpo intermedio es una pieza de filigrana horizontal con tres piedras que coinciden con las tres lágrimas propias de este tipo de pendientes. Estas lágrimas, son sendas gemas en talla perilla.

Los diseños hasta aquí descritos son piezas apegadas aún al barroco, aunque ganan en transparencia y ligereza. En cambio, la aportación de las dos piochas respecto a los otros diseños del mismo folio es muy considerable, si bien repite los esquemas de que se han venido repitiendo en este colección de estampas. Mantiene las características habituales de abstracción y asimetría, así como la estructura de sigma, las piedras preciosas individualizadas, las lágrimas tembladeras además de cintas, aletas, filigrana de *ces* y plumas. Se diferencian entre sí únicamente en si parecen descargar su peso hacia la derecha o hacia la izquierda.

Marca de autoría al margen inferior:
[Izquierda:] *"Dº. Ms. Albini inv et delin"*. [Derecha:] *"T. Planes sculp"*



492.

**Planes, Thomas (1707-1790); Albini, Dº Ms.
(siglo XVIII)
Lazos con cruz, piochas
1740-1750
Grabado calcográfico; huella de 120x158mm.
En hoja de 180x220mm.
Papel
BNE, Invent./26656**

Recoge esta estampa dos diseños para lazos con cruz y tres piochas.

El lazo con cruz de la izquierda se compone de los tres elementos característicos de estas piezas: el lazo doble, el trecho con un pequeño lacito y la cruz griega. La doble lazada, que presenta un aspecto más blando que otros diseños vistos de este autor, está cubierta de pedrería. Las lazadas son iguales, cuando lo habitual es encontrar que la superior es mayor. El trecho también es un poco distinto: es una pieza casi ovalada, de pedrería y calada, pero que ya prescinde por completo de la filigrana. En cambio, sí vuelve a hacer acto de presencia la filigrana en la cruz. Ésta se compone de grandes gemas y otras menores entre los brazos.

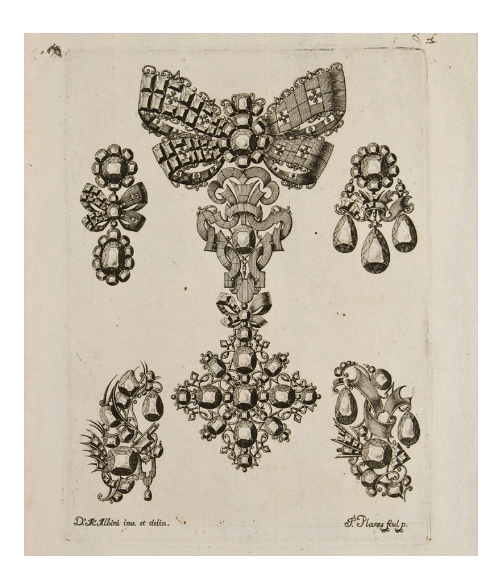
El lazo con cruz de la derecha posee el mismo esquema compositivo. En este caso, la lazada superior vuelve a ser más amplia que la inferior. El trecho es, de nuevo, una estructura de hilos de oro formando *ces* y *eses*, sobre la que se colocan algunas piedras. La cruz griega pende del trecho a través del lacito que gusta de emplear este diseñador. La cruz no presenta ninguna novedad respecto a ejemplares anteriores, al repetirse el catálogo de gemas y *ces* ya habituales. Posiblemente ambos lazos estaban destinados a adornar el cuello pero no se descarta que fueran joyas de pecho.

La piocha superior luce una lazada de puntas elevadas, cuajada de gemas y bastante compacta, de la que pende una lágrima. Por encima muestra todo un repertorio de plumas, cintas y piedras sueltas en total desorden. Es similar a la piocha número 3 del grabado de los tres aderezos (BNE, Invent./26343) aunque pudo servir de adorno para el escote del vestido.

Las dos piochas inferiores son, comparadas con ejemplares de otras grabados ya vistos, más desorganizados si cabe. En las piochas anteriores aparecía la estructura

en forma de sigma como elemento básico de la composición. En estos dos casos el recuerdo de la sigma es más lejano, aunque mantienen la verticalidad de la pieza. Aparecen, una vez más, las cintas, plumas, aletas, farolillos y multitud de gemas de diversos tamaños. De igual manera que los casos ya vistos, una piocha tiende a dejar caer su peso hacia la derecha y otra hacia la izquierda mediante una leve inclinación en la parte superior. Se corresponde con la copia con número de inventario E.451-1922 del Museo Victoria y Alberto de Londres.

Marca de autoría al margen inferior:
[Izquierda:] *"Dº. Ms. Albini inv et delin"*. [Derecha:] *"T. Planes sculp"*



493.

Planes, Thomas (1707-1790); Albini, Dº Ms.
(siglo XVIII)
Lazo con cruz, piochas, pendientes
1740-1750
Grabado calcográfico; huella de 120x158mm.
En hoja de 180x220mm.
Papel
BNE, Invent. /26657

Esta estampa reúne un diseño para lazo con cruz, dos piochas y dos pendientes.

El lazo con cruz presenta un gran lazo doble de puntas muy elevadas y cresterías de filigrana, cuya lazada superior es mayor que la inferior. En la mitad izquierda se dibujan piedras muy facetadas y la mitad derecha se muestra el revés de la joya que es liso. El nudo de este lazo lo compone una gran rosilla de ocho engastes en la orla y con copete. El trecho intermedio tiene un diseño de lacería con perfil de flecha. Es más desarrollado, especialmente en anchura, que los demás ejemplares de lazo con cruz de la misma colección. Sólo se dibuja una gran gema ovalada en el centro y lo demás se deja liso al igual que la mitad del lazo. Se une mediante una minúscula lazada a la cruz. Esta cruz es griega, y se muestra un trabajo de filigrana muy elaborado, salpicado de pocas pero grandes piedras preciosas.

Las piochas presentan características similares entre sí y comunes a la mayoría de los diseños ya estudiados. Muestran la estructura asimétrica en forma de sigma, las cintas, aletas, gemas grandes y farolillos usuales a las piochas de Albini. La piocha de la izquierda muestra un modelo elegido para integrar el Segundo Libro de Oro de Sevilla (número *5* del libro sevillano).

A continuación aparece uno de los diseños de pendientes es del tipo *pendeloque*, con botón, lazo y lágrima. El botón es una rosilla de ocho piedrecillas entorno a la central. El lazo está muy desarrollado, luciendo la lazada superior mayor que la inferior y de puntas elevadas. La superficie se cubre de pedrería. La lágrima continúa la misma idea que el botón, es decir, como si fuera una rosilla, pero manteniendo la forma elíptica.

El otro pendiente, un *girandole*, tiene el broquelillo en forma de rosilla de diez diamantitos. El cuerpo intermedio no es un lazo, pero sí una estructura de perfil similar

a una lazo. Es una labor de cintas y mínimos detalles de *ces* con tornapuntas. De este cuerpo penden tres gemas de talla piriforme.

Marca de autoría al margen inferior:
[Izquierda:] *"Dº. Ms. Albini inv et delin"*. [Derecha:] *"T. Planes sculp"*

CATÁLOGO DE JOYAS DE LA REINA MARÍA AMALIA DE SAJONIA, EN EL TIEMPO QUE FUE REINA DE LAS DOS SICILIAS



494.

Anónimo
Aderezo: collar, pendientes, manillas
1737 (?) -1759
Plumilla y aguada
Papel
RB. II-1055, N-I

En este folio encontramos los dibujos de un collar, un par de pendientes y un par de cierres de manillas.

El collar está compuesto por dos piezas, una horizontal que quedaba pegada al cuello y la otra arqueada, que cuelga de la primera. Ambas tienen el mismo diseño y está completamente cubierto de diamantes engastados en clavos de manera que el oro es prácticamente imperceptible, este rasgo es común a todas las joyas de la colección –salvo los ejemplos puntuales de los ramos, en los que el oro visto tiene una función muy determinada como aprovechamiento de su brillo y color–. Se encadenan eslabones verticales que alternan su apariencia: tres florecillas de cuatro pétalos y tres diamantes enlazados por dos chispas de diamantes. Las piedras parecen ser tallas brillantes o rosa. La pieza horizontal presenta en el centro un lazo de flores. En torno a una gran flor central (un gran diamante rodeado por otros diez de menor tamaño) surgen hojitas lanceoladas que enlazan simétricamente a cada lado con tres flores. Estas, a su vez, están compuestas por un diamante de talla redonda rodeada por otras seis menores. Cuelga una perilla mediante una pieza intermedia o trecho. Dicho elemento posee disposición horizontal con tres florecillas de cuatro pétalos. La perilla consiste en una orla de doce diamantes, todos de talla diamante salvo los tres inferiores, que están tallados en pera. El centro de este marco lo ocupa una magnífica piedra aperillada. Tiene dos pasacintas en los extremos para su ajuste al cuello. La pieza arqueada sigue el mismo esquema de eslabones alternantes. En el centro encontramos una rosilla circundada por tallos y hojas lanceoladas y dos flores de seis pétalos. Mediante un trecho pende una cruz con brillante en el crucero, tres piedras cuadradas en función de brazos. El brazo inferior es de forma rectangular. Cada una remata en tres chispas de diamantes.

Según Aranda, la cruz sustituyó a la perilla que se cita en la nota. Posiblemente la pe-

rilla que se cambió fue la superior, quitándole el marco de piedras menores, tal como se hizo en las lágrimas de los pendientes que acompañaba a este collar. Suponemos que se debe a un cambio de moda, a la necesidad de aprovechar los diamantes o bien al hecho de que el tamaño de la perilla, por sí mismo, ya era bastante singular y no necesitaba más artificio que lo destacara.

Los pendientes son del tipo *girandole*. El broquelillo lo compone un único diamante de buen calibre y talla engastado en clavos que se distribuyen de tres en tres en tono a la piedra. El trecho tiene forma de lazo cuyo nudo se compone de tres brillantitos. Las lágrimas son diamantes aperillados circundado de puntas de diamantes.

Los cierres de manillas constan de un diamante rodeado de otros ocho menores. En torno a este núcleo surgen pétalos con chispas que confiere a la pieza un aspecto estrellado.

En todas las piezas de la colección destaca la alta calidad de las piezas. Muestra de esta calidad es la técnica de engaste que reflejan la totalidad de los dibujos, en la que las piedras preciosas se engastan mediante granos o clavos o mediante finas cinturillas, que hacen del metal sustentante un elemento casi imperceptible.

Acompaña el siguiente texto:
[Junto al collar:] *"Esta perilla se ha mudado en sólo un brillante dos ciento y un granos."*
[Junto a los pendientes:] *"Estos pendientes se hicieron nuevos y más ricos con las perillas de un solo brillante cada una, y son los que están dibujados en el número tres pues los presentes se enviaron a Nápoles con la devota que expresa en citado número tres."*
[Junto a los cierres de manillas:] *"Estos dos pulseros están con las perlas ricas que están dibujadas en el número diez."*

Este primer dibujo va precedido de una portada que lleva el siguiente texto:
"Disegni delle gioie de sua maesta la Regina delle Due Sicilie"

Bibliografía:
- ARANDA HUETE, Amelia: "Dibujos de joyas de María Amalia de Sajonia", en *Reales Sitios*, nº 115, Madrid, 1993, pp. 33-39.



495.

Anónimo
Peto y broches de manto
1737 (?) -1759
Plumilla y aguada
Papel
RB. II-1055, N-II

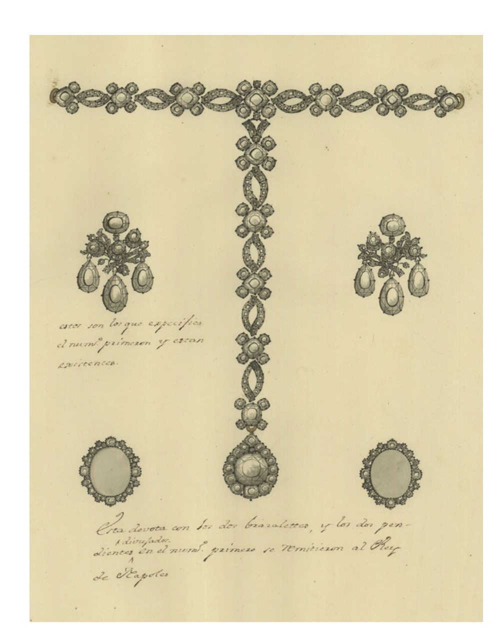
En este folio encontramos los diseños de un peto y cuatro broches de manto. El peto se ha llamado también *stomacher* o *devant an corsage* porque estaba destinado a adornar el corpiño del vestido, desde el escote hasta el talle. Sin duda, es una joya espectacular y destinada únicamente a la realeza. Está compuesta por siete piezas horizontales decrecientes, unidas por siete trechos. Remata en una pieza triangular de la que pende una perilla. El diseño de todas las piezas horizontales es similar. La primera de ellas posee una gran piedra cuadrada rodeada de pétalos de diversos tamaños. Debajo lleva otras tres piedras cuadradas de menor tamaño que la anterior de la que parten cuatro cintas hacia ambos lados, de formas simétricas. Dichas cintas describen un trazado mixtilíneo que se entremezcla con tres flores, para rematar de manera ascendente. Este esquema se repite, eliminando las dos flores centrales en las piezas número tres, cinco y siete. En las demás –las pares– el diseño es muy similar salvo que la cinta serpentea en trayectoria convexa. Los trechos, o piezas de unión, son bastante sencillos. Consisten en un brillante flanqueado por tres piedrecillas. El remate inferior del peto consta de una sección triangular con flores menudas articulado por cintas y terminado en una perilla de gran piedra rectangular rodeada de chispas. Corresponde con el peto con que la reina se hizo retratar por Giuseppe Bonito, según observó Aranda Huete.

Los broches mantienen los mismos elementos decorativos que el peto. Son dos pares de broches de diseño idéntico, aunque una pareja es levemente menor que la otra. Además, cada broche es simétrico a su pareja. La forma es muy geométrica, el esquema - flores en torno a una sigma- es sencillo pero el resultado un tanto abstracto.

Acompaña el siguiente texto:
Todo esto existe

Bibliografía:

- ARANDA HUETE, Amelia: "Dibujos de joyas de María Amalia de Sajonia", en *Reales Sitios*, nº 115, Madrid, 1993, pp. 33-34.



496.

Anónimo
Aderezo: collar, pendientes, manillas
1737 (¿) -1759
Plumilla y aguada
Papel
RB. II-1055, N-III

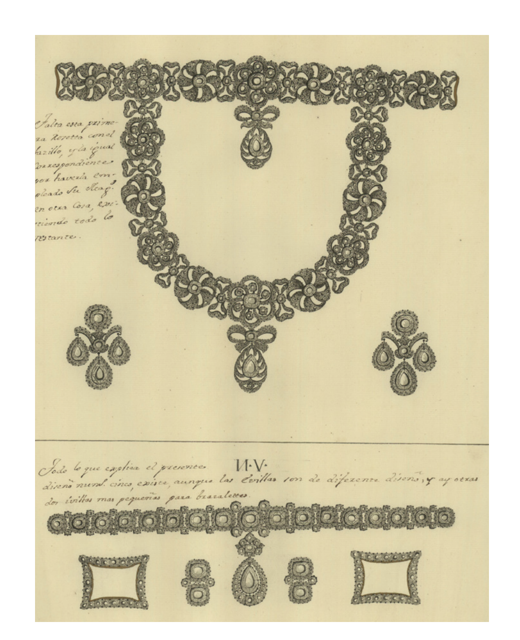
En este folio encontramos los dibujos de un collar tipo devota, un par de pendientes y un par de cierres de brazaletes.

La devota tiene el mismo diseño en la sección horizontal y en la vertical, consistente en una cadena de eslabones en forma de lanza, salpicado de diamantes, que alterna con pequeñas flores de cuatro pétalos. La pieza vertical remata en una perilla compuesta por un gran brillante festoneado de piedrecillas.

Los pendientes pertenecen al tipo *girandole*. El broquelillo sólo tiene un diamante, el trecho se compone de tres flores sin pétalos ordenados por dos ramitas y otras chispas a modo de capullos de flores. Las tres gotas son sendos diamantes de talla pera sin orla. Según la información que ofrecen tanto este dibujo como en otro de los dibujos que integra la otra parte del catálogo, que por ser más antigua no incluimos en el presente estudio, se modificaron estos pendientes. En este segundo diseño se han depurado las formas, ha desaparecido el cúmulo de chispas que rodeaban las perillas. Así mismo, se ha eliminado el lazo del trecho para convertirse en un elemento vegetal de gran simplicidad y simetría.

Los broches de manillas consisten en una plancha ovalada lisa. No se refiere en el dibujo ningún elemento decorativo, por lo que es posible que en este espacio se colocaran un par de retratos en miniatura. El marco es un festón de piedrecitas a juego con la perilla de la devota.

Acompaña el siguiente texto:
"Esta devota con los dos brazaletes y los dos pendientes divujados en el número primero se remitieron al Rey de Nápoles."
[Junto a los pendientes:] *"estos son los que especifica el número primero y están existentes."*



497.

Anónimo
Aderezos: collares, pendientes, hebillas
1737 (¿) -1759
Plumilla y aguada
Papel
RB. II-1055, N-IV, N-V

En este folio encontramos los dibujos de un collar y par de pendientes *girandoles* en la mitad numerada como N-IV. Así como un collar tipo ahogador, un par de hebillas de zapatos y un par de cierres de pulseras en la parte del folio numerada N-V.

N-IV: El collar tiene una forma similar al del primer dibujo. Es una cadena de eslabones alternantes en su diseño. El eslabón central es una flor de gemas de igual tamaño con seis pétalos y un festón a su alrededor. A través de un lacito colocado verticalmente, se une el siguiente eslabón, que es una rosilla calado de seis hélices cuajadas de chispas de diamantes. En los extremos se encuentran dos presillas para hacer pasar la cinta textil de sujeción.

Aparecen dos perillas idénticas. Se trata dos perillas que cuelgan, mediante una delgada lazada, de la sección horizontal del collar, una, y de la sección semicircular, la otra. En torno a una gema de talla almendrada se desarrolla un marco calado de pedrería.

Los pendientes son del llamado tipo *girandole*. El broquelillo y las tres lágrimas comparten el mismo esquema compositivo, es decir, rosillas de una piedra con orla de gemas. El tramo se ha convertido en un par de brazos ascendentes unidos por un diamante con un penachito. Ha desaparecido no ya el lazo barroco, sino también las ramas y flores que sustituyeron a aquél. La nota que se añade no aclara mucho qué se reformó.

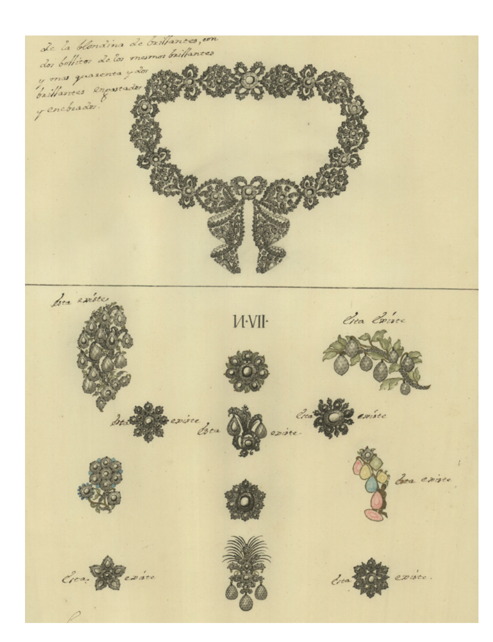
N-V: Collar tipo ahogador, consistente en una banda de rosillas unidas unas a otras mediante dos diamantitos. Estos se colocan arriba y abajo en la banda. No se representan pasacintas para la sujeción, por lo que podría estar toda la pieza aplicada a una cinta de terciopelo o raso. Tiene una perilla con piedra de dicha talla y un marco de chispas.

Los cierres de manillas reproducen un trozo del ahogador pero en disposición vertical. Es decir, con dos diamantes unidos por los lados por dos piedras menores.

Las hebillas son rectangulares, con cierta curvatura hacia el interior y cubiertas de pedrería.

Acompaña el siguiente texto:
[En el N-IV:] *"Falta esta primera rosilla con el sarcillo y la igual correspondiente por haverlo cambiado su majestad en otra cosa, existiendo todo lo restante*."

[En el N-V:] *"Todo lo que explica el presente número cinco existe aunque la hebillas son de diferente diseño y hay otras dos evillas* (sic) *más pequeñas para brazaletes."*



498.

Anónimo
Cofia, piochas, airones
1737-1759
Plumilla y aguada de colores
Papel
RB. II-1055, N-VI y N-VII

En la parte del folio N-VI aparece una cofia que consiste en una sucesión de eslabones de aspecto muy calado con forma de naveta. Cada eslabón alberga en su interior una flor de cinco pétalos con su tallo y dos hojitas lanceoladas. El marco del eslabón es un festón de diamantitos. Estos eslabones se unen unos a otros mediante unas lazadas festoneadas cuyo nudo lo compone un engaste o una rosilla.

Del frente pende una especie de chorrera compuesta por dos pares de lazadas de perfil más bien triangular, las inferiores son levemente más pequeñas. En la parte posterior se encuentra una flor calada que quizá sirviera de cierre. Por las razones que se exponen en el capítulo "Adornos para el cabello", el diseño de la pieza es atribuible a Pierre Pouget o su entorno artístico.

En la parte del folio N-VII se encuentran seis broches y doce adornos para el cabello, entre piochas y botones dispuestos en tres filas verticales. Ambos dibujos se separan mediante una línea divisoria en mitad del folio. Comenzaremos la descripción por la fila de la izquierda y hacia abajo, y así proseguiremos revisando los diseños, en columna:

1. Se trata de una rama vertical, un tanto inclinada hacia la derecha, de la que partes tallos y cuelgan once lágrimas. Le acompaña la siguiente anotación: *Este existe*.

2. Botón con puntas estrelladas, como un girasol. Es muy similar al cierre de manillas del dibujo N-I. Los diseños para botón, que son bastante numerosos en esta colección, pudieron servir bien para adornar el peinado o como broches de manto. Acompaña la anotación: *Este existe*.

3. Adorno en forma de ramito de flores. La flor de mayor tamaño es una rosilla cuya gema

central es del mismo tamaño que las circundantes. Del tallo surgen otras dos flores menores. Una es simplemente un diamante engaste y la otra flor es una pequeña rosilla. Aparecen puntos de color azul en torno a la flor grande y la del engaste y las hojitas coloreadas en verde. Como no se dibujan líneas interiores indicando la talla es probable que se trate de pequeños elementos esmaltados. A esta pieza no le acompaña ninguna anotación.

Los esmaltes en el frente de la pieza utilizados para enfatizar el naturalismo del tema decorativo son un recurso muy propio del Rococó que gracias a algunas piezas materiales conservadas podemos apreciar, como por ejemplo el ramo donado a Virgen del Pilar por Dña. Juana Rabasa, conservada en el Museo Victoria y Alberto de Londres (Nº 319-1870).

4. Botón en forma de flor de cinco pétalos almendrados, pues las piedras tiene talla aperillada. El del centro es de talla circular. Anotación: *Este existe*.

5. Botón en forma de rosilla con siete pétalos entre los que se sitúan unas hojitas lanceoladas, que le dan un aspecto de movimiento a la pieza. No acompaña ninguna nota.

6. Piocha de diseño abstracto y asimétrico. Posee una rosilla de la que parten una especie de plumas geométricas de las que penden dos almendrillas. Se parece a algunos de los diseños de Pouget publicados por Lanllier-Pini. Acompaña la notación: *Esta existe*.

7. Botón en forma de rosilla compuesta circular. Se trata de un diamante que se rodea de otros diez diamantes menores. Estos diamantes menores presentan alternativamente media orla a su alrededor. Sin anotación.

8. Piocha con un núcleo del que penden tres almendrillas y que, por la parte superior, lleva un penacho de plumas de metal y piedras. Las tres almendrillas son tres piedras aperilladas sin orla de gemas. No hay nota alguna a su lado.

9. Piocha en forma de rama horizontal de perfil zigzagueante de la que cuelgan cuatro grandes perillas. El tallo se engasta con diamantes del que parten minúsculas hojitas lanceoladas coloreadas en verdes, probablemente esmaltadas. Anotación: Este existe.

10. Botón de diamantes con apariencia a modo de girasol naturalista, con pétalos delgados, zigzagueantes y movidos asimétricamente. Añade: *Este existe*.

11. Piocha con hechura de rama vertical, sin tallos, sostenida por un negrito. Le cuelgan cinco gemas con talla pera en el lado izquierdo que son topacios o turmalinas de diversos colores: rosa, amarillo y azul (quizá aguamarina o topacio celeste). En el otro lado del eje vertical se encuentran tres gemas de talla cojín que también juegan con los colores: un diamante y dos gemas de color verde y amarillo. Es una pieza muy colorista y de estilo Rococó por su asimetría, movimiento, su gusto por el exotismo en la introducción de la figurilla del negrito que pudo estar esmaltado.

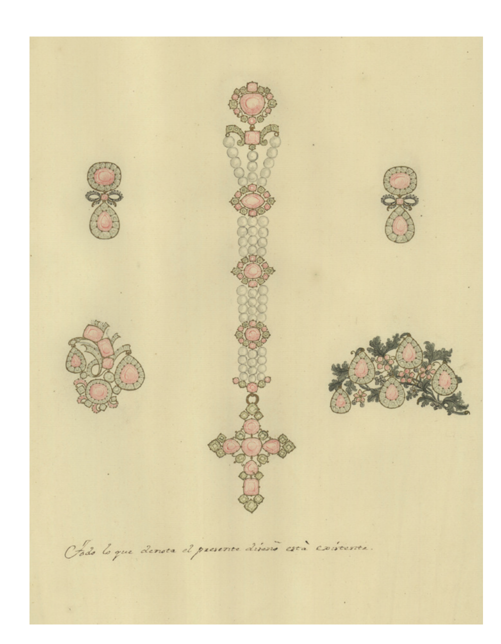
12. Botón. Rosilla cuyo centro está ocupado por una gema rodeada por una orla de seis piedras almendradas separadas por hojitas lanceoladas. Es muy simétrico. Su perfil resulta un tanto estrellado. Anotación: *Este existe*.

Acompaña el siguiente texto:
"N-VI: *Existe la es coffia de este diseño y adorno se ha añadido el borde de la blondina de diamantes, con dos bollitos de los mismos brillantes y más quarenta y dos brillantes engastados y enebrado"*

"N-VII: Los quattro restantes sin anotación se han dado en mandos o memorias a varias Personas Reales" [las anotaciones las reproducimos junto a cada una de las piezas. Este texto se encuentra al final del folio]

Bibliografía:

- LANLLIER, Jean; PINI, Marie: *Five Centuries of Jewelry*. New York: Arch Cape Press, 1983, p. 103.
- POUGET, Jean-Henri-Prosper (17..-1769): 550 *[five hundred and fifty] authentic rococo designs and motifs for artists and craftspeople* [Texte imprimé] / Jean-Henri-Prosper Pouget. New York: Dover, 1994.



499.

Anónimo
Aderezo: corbata, pendientes, piochas
1737-1759
Plumilla y aguada de colores rosa, gris y toques ocre
Papel
RB. II-1055, N-VIII

En este folio encontramos los dibujos de un aderezo compuesto por una corbata, un par de pendientes y dos piochas. El rasgo común a todas las piezas del aderezo es la aparición de piezas metálicas de diversos perfiles que se organizan igual que una rosilla. Es decir, todas tienen en el centro una piedra preciosa de color rosa –topacios o turmalinas– que presentan distintas tallas –marquesa o redonda, según convenga en cada caso– rodeada de una orla de diamantes. La combinación de diamantes, gemas de color rosa y perlas ofrece un resultado muy armonioso y delicado.

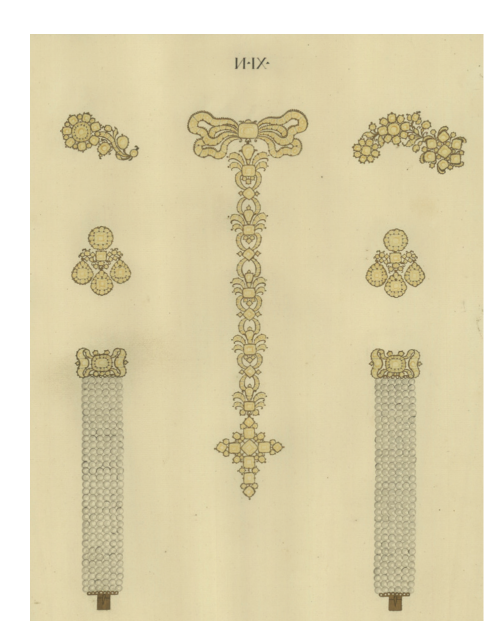
La corbata tiene una estructura que se podría describir como cuatro de estas piezas de gemas rosa con orla de diamantes. Estas piezas quedan unidas por secciones de hilos triples de perlas. La pieza superior posee como núcleo una gema rosada rodeada de un marco de catorce piedras. De esta pieza cuelga –mediante asa y reasa– un engaste de la que parten dos brazos que son los que sostienen, a su vez, las sartas de perlas. Las otras tres piezas engastadas de piedras son muy similares a la primera, con la salvedad del tamaño –más reducido– y que la segunda tiene la piedra central tallada en forma almendrada. Se remata la joya con un elemento que no solo recoge los hilos de perlas por cinco gemas colocadas en *V*, sino que enlaza con una cruz. En total la joya consta de cuarenta y nueve perlas. La cruz es una cruz latina, con una piedra circular en el crucero y el brazo superior. Los demás brazos son piedras aperilladas. El brazo inferior, para aumentar su longitud, añade una gema más, esta vez de talla cojín. Todos los brazos se rematan en penachitos de tres chispas y están separados por chispas sostenidas por diminutas *ces*.

Los pendientes son del llamado tipo *pendeloque*, es decir, tiene una estructura de broquelillo, lazo y almendrilla. El broquelillo es una rosilla con orla de catorce gemas en torno a una mayor, al igual que la almendrilla –pero esta tiene la piedra central tallada en pera–. El lazo es muy reducido, tiene una gema un poco mayor en el centro y le cuelgan los dos cabos del lazo.

La piocha pequeña tiene formas abstractas y asimétricas. En la parte inferior se encuentra una rosilla de piedra circular con orla de dieciséis gemas menores, que sirve de base para una estructura en forma de *V* curvilínea que sirve para sostener dos lágrimas colgantes. En el hueco interior de esta particular *uve*, se colocaron dos piedras rectangulares. Toda la pieza está totalmente cuajada de gemas, sin dejar ver el metal. Se parece mucho a la que llevaba la reina María Amalia de Sajonia en el retrato de Guiseppe Bonito (Museo del Prado), que no hace aderezo con el peto que luce en la pintura. En esta pintura se percibe sobre la piocha un *pentimento*, es decir, que aunque se represente una joya real no tiene que ser exacta a la realidad.

La piocha grande tiene la apariencia de una rama de desarrollo horizontal, entre cuyas hojas cuelgan cinco grandes lágrimas. Mientras que en las flores se aprecian perfectamente las pequeñas gemas engastadas, las hojas aparecen coloreadas en gris, por lo que es posible que estuvieran chapadas en plata –el platino no se empezaría a usar en joyería hasta el siglo XX– para mantener la armonía cromática con los diamantes y las perlas.

Acompaña el siguiente texto:
"Todo lo que denota el presente diseño está existente."



500.

Anónimo
Aderezo: corbata, piochas, pendientes, manillas
1737 (¿) -1759
Plumilla y aguada amarilla y gris.
Papel
RB. II-1055, N-IX

En este folio encontramos los dibujos de un aderezo realizado con pedrería y perlas, que consta de una corbata, dos piochas, un par de pendientes y un par de manillas.

La corbata parte de una doble lazada delgada y de blandas curvas y con una piedra de talla cuadrada en el nudo. Cae una cadena de diseño abstracto y simétrico. Podría describirse como una sucesión de elementos con forma de *ocho*, seguidos de otros con forma similar a un penacho de plumas, ambos alternados. Está totalmente cubierto de pedrería. El final se remata con una cruz latina de gemas cuadradas. Los extremos y los espacios entre los brazos se rematan mediante gemas de menor tamaño.

La piocha pequeña es una flor con tallo y alguna hojita, en disposición horizontal. La flor es una rosilla compuesta por una piedra circular rodeada de una orla de chispas y diamantes alternantes.

La piocha grande, al igual que la anterior, también posee una estructura horizontal y curva, cuajada de pedrería y compuesta por tres grandes flores unidas por minúsculas hojas y capullos.

Los pendientes son los clásicos *girandoles*. No tiene lazo intermedio sino tres flores en torno a un nudo –una piedra cuadrada–. El broquelillo es una rosilla con orla de once gemas. Las tres almendrillas no tiene en este caso la piedra central aperillada, sino cuadrada. La forma de pera se consigue a través de la orla. El aspecto es más bien achatado, muy lejos de los pendientes barrocos que llegan hasta el hombro.

Aunque hoy se ven todas las piedras coloreadas en amarillo, la nota que acompaña al pie del folio nos hace dudar sobre el color original de las gemas. En la anotación se habla de esmeraldas y no vemos ninguna pintada de verde. Por eso pensamos que o

el colorido del dibujo se toma algunas licencias o bien se ha desvirtuado con el paso del tiempo. En todo caso, es difícil saberlo a ciencia cierta y la nota nos deja aún más intrigados.

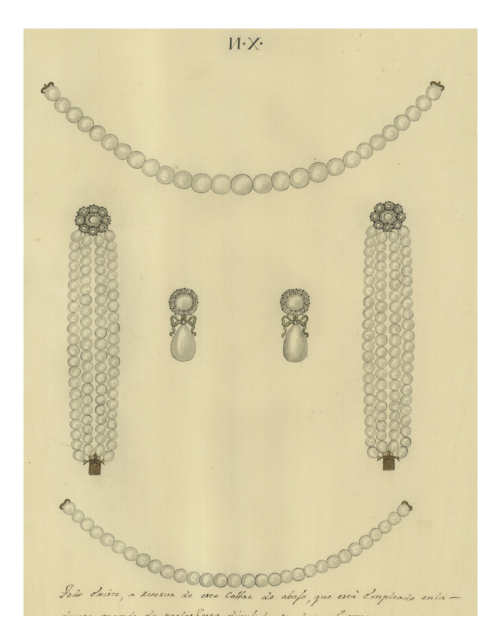
Es posible que se colocaran hojas de esmeraldas bajo los diamantes para conseguir determinado efecto de color en las gemas, tal como se hacía en Portugal.

Las manillas poseen un gran valor tanto material –por la cantidad de diamantes amarillos empleados- como técnico puesto que el cierre se realiza mediante charnelas o lengüetas. El dibujo no deja lugar a dudas. Este nuevo sistema de broche es del todo novedoso en España y, con toda probabilidad, sería una idea importada de Francia.

El sistema de cierre permitía prescindir de las cintas textiles anudadas con las que se solían cerrar estas pulseras, ganando así en comodidad (las cintas se quedarían enganchadas en todo cuanto se tocara) y también en seguridad (se evitaría la pérdida de la joya en caso de que se deshicieran los lazos). En este caso, el broche tiene forma de lazo horizontal, escueto, en el que destaca el gran nudo- rosilla.

Por lo demás, hay que añadir que consta de seis hilos de engastes de diamantes amarillos, con treinta y tres unidades cada uno. Entre ambas manillas sumarían una cantidad de 396 diamantes, desde luego sólo alcanzable para una reina.

Acompaña el siguiente texto:
[Al pie del folio:] *"Todo esto subsiste pero mudado todo, y aumentado, con más un ramo para el pecho con los mesmos diamantes y hojas de esmeraldas, y de las dos piochas demostradas solo una mayor."*



501.

Anónimo
Aderezo. Collares, manillas, pendientes
1737 (¿) -1759
Plumilla y aguada gris
Papel
RB. II-1055, N-X

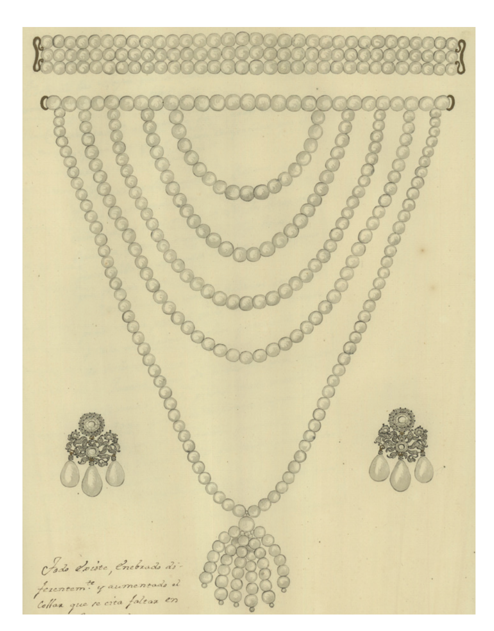
En este folio encontramos los dibujos de un aderezo de perlas: dos collares, un par de manillas y un par de pendientes.

Los collares son simples hilos de perlas. Uno posee veintisiete perlas y el otro treinta, por lo que suponemos que se colocarían los dos a la vez y por eso uno es más holgado que el otro. El cierre consiste en unas argollas para pasar una cinta.

Las manillas se cierran con broches de lengüetas. Este broche es una rosilla de orla de ocho brillantes y sostiene cuatro hilos de perlas (22, 21, 21 y 22 perlas).

Los pendientes encajan en el tipo *pendeloque*, es decir, con broquelillo, cuerpo intermedio y una almendrilla. En este caso, el broquelillo se compone de una perla en el centro rodeada de una orla de diamantes. El lazo intermedio es bastante delgado, con escuetas lazadas y largos cabos de aspecto sinuoso y grácil. Cuelga una gran perla aperillada bastante larga, aislada, son orla. Son unos pendientes especialmente elegantes.

Acompaña el siguiente texto:
"Todo existe, a reserva de este collar de abajo, que está empleado en la devota grande de perlas que está divujado en el número onze."



502.

Anónimo
Collares, pendientes
1737-1759
Plumilla y aguada gris
Papel
RB. II-1055, N-XI

En este folio encontramos los dibujos de un medio aderezo compuesto por dos collares y un par de pendientes.

El primer collar se compone de tres sartas de perlas, de treinta y dos unidades cada uno. Con pasacintas en los extremos como cierre.

El segundo collar, también de perlas, es de tipo festón, con una pieza horizontal, pegada al cuello a modo de ahogador, y otra que cae en forma arqueada. La pieza horizontal tiene veintisiete perlas, es decir, se corresponde con uno de los collares del dibujo anterior tal como se afirma en la nota adjunta al dibujo. La parte arqueada está compuesta por cinco hilos de perlas decrecientes conforme se acercan al cuello. El número de perlas de cada hilo es: 17, 28, 41, 47 y 79. Del centro del hilo mayor pende una especie de borla de seis hilillos de perlas (treinta y siete más). El collar tiene nada menos que doscientas setenta y seis perlas de diversos calibres, pero en general abunda la perla de mediano tamaño.

En cuanto a los pendientes, estos son del tipo *girandole*, con un broquelillo formado por un gran diamante con orla de pequeños diamantes. El cuerpo intermedio es una composición de de cintas de trazado mixtilíneo, abstracto y asimétrico, cuajado de diamantes engastados en clavos. Las tres lágrimas son grandes perlas aperilladas sin orla. Parece que los diseños que emplean perlas no son complicados ni se mezclan demasiado con piedras preciosas, quizá para destacar la sencillez de su misteriosa belleza.

Acompaña el siguiente texto:
Todo existe, enhebrado diferentemente y aumentado al collar que se cita faltar en el número antecedente.



503.

Anónimo
Ramo, piochas, botones
1737 (¿) -1759
Plumilla y aguada de color verde, ocre y amarillo.
Papel
RB. II-1055, N- XII, N- XIII

El papel está dividido en dos por una línea. Los dibujos llevan la numeración N-XII y N-XIII.

Comenzaremos por el N-XII, donde se encuentra un gran ramo, que podría colocarse en el pelo o, más probablemente debido a su tamaño, en el corpiño. Sería similar al que lucía la infantita Isabel de Borbón, primogénita de Carlos III de España y de María Amalia de Sajonia, en el retrato atribuido a Francisco de Solimena (Museo del Prado). El conjunto de ramas con sus flores y hojas tiene una disposición vertical. Dichas hojas aparecen coloreadas unas en ocre y otras en verde quizá para indicar que unas eran de oro visto (fundido y cincelado) y otras esmaltadas. Las flores son de pedrería blanca muy facetada. Sobresale especialmente una de las flores por su gran tamaño y por contener numerosos rosillas a modo de pétalos. En el centro se colorea de un tono amarillo muy vivo por lo que quizá llevó algo de esmalte para lograr mayor naturalismo. Acompaña a la composición quince perlas aperilladas que cuelgan de un diamante engastado, como en las piochas. El ramo está atado con un delgado lazo asimétrico, movido con gracia y cubierto de pedrería. Responde al tipo de Rococó más naturalista y delicado, cercano a los diseños de Pierre Pouget conservados en el gabinete de estampas de la Biblioteca Nacional de París, alguno publicado por Lanllier y otros muchos reeditados modernamente. Es uno de los mejores diseños de la época que tratamos.

El dibujo N-XIII recoge un conjunto de tres piochas y dos botones. La pieza representada en el ángulo superior izquierdo es una piocha de desarrollo horizontal. Es un ramito de flor con sus hojitas coloreadas en un tono verdoso a ambos lados. La flor lleva una perla rodeada de pétalos un tanto helicoidales. A ambos lados se ven hojas lanceoladas, posiblemente de oro cincelado o esmaltadas en verde para lograr mayor naturalismo, en la línea de la joya rococó.

En el ángulo superior derecho encontramos otra piocha horizontal. Es un conjunto floral de diamantes con cuatro perlas aperilladas que cuelgan de un diamante engastado. Las hojitas se colorean de verde. Por las gotas de perlas con engaste superior y las hojuelas verdes recuerda al ramo de la parte superior del ramo, por lo que quizá formaron parte del mismo conjunto.

El ángulo inferior izquierdo acoge un botón de perla orlada por un festón similar a una corola.

En el centro de la composición se halla otro botón con perla, esta vez rodeada de una especie de rayos de sol.

Por último, el ángulo inferior derecho está ocupado por una piocha de constitución abstracta y asimétrica de cintas mixtilíneas de los que cuelgan diamantes y perlas aperilladas, con una flor. Toda la pieza está cubierta de pedrería.

Acompaña el siguiente texto:
[Junto al dibujo N-XII:] *Este existe con una perla grande que regaló (según se dice) el Rey de Polonia.*
[Junto al dibujo N-XIII:] *Todo existe.*

Bibliografía:
- URREA, Jesús (1989): *Carlos III en Italia. Itinerario italiano de un monarca español*, 1731-1759. Museo del Prado, Madrid, pp. 130-131.
- LANLLIER, Jean; PINI, Marie: *Five Centuries of Jewelry. New York*: Arch Cape Press, 1983, p. 113.
- POUGET, Jean-Henri-Prosper (17..-1769): 550 *[five hundred and fifty] authentic rococo designs and motifs for artists and craftspeople* [Texte imprimé] / Jean-Henri-Prosper Pouget. New York: Dover, 1994, pp. 74-78.



504.

Anónimo
Aderezo: collar, pendientes, manillas, colgante, piochas, botón
1737 (¿) -1759
Plumilla y aguada de color gris y rojo
Papel
RB. II-1055, N-XIV

En este folio encontramos los dibujos de un aderezo compuesto por un collar, un par de pendientes, un par de manillas, un colgante, tres piochas pequeñas y un botón realizados en diamantes y rubíes.

La primera pieza es un collar de herradura, es decir, que tiene una sección horizontal para ser ajustada al cuello, y otra sección arqueada que pende de la primera y que da nombre a este tipo de collar. La sección horizontal podría describirse como una sucesión de rosillas y rombos unidos por eslabones ovalados de pedrería. La sección pendiente difiere de los ejemplos anteriores, pues en este caso son tres cadenillas entrelazadas. La cadenilla central es más larga que las laterales y de ella cuelgan una flor central y cuatro almendrillas. Pendientes de la parte horizontal existen otras almendrillas menores, colocadas entre las cadenillas menores. Es un diseño moderno y bastante complicado que empieza a recordarnos a algunas de los collares festoneados que lucen las damas en fechas posteriores, como el collar que llava María Luisa de Parma en *La Familia de Carlos IV* de Goya.

Los pendientes son bastante originales, ya que el broquelillo y el cuerpo intermedio están integrados, no hay una clara diferenciación entre ambos. Es una pieza de perfil romboidal, con una decoración abstracta, del que cuelgan tres almendrillas a juego con las del collar.

Las manillas son cintas de tela cuyos broches están enjoyados. Se abrochan con lengüeta y tiene forma de lazada triple muy delgada, con una gran rosilla a modo de nudo.

El colgante es del mismo diseño que remata la cofia del dibujo N-VI, consistente en una doble lazada ancha y caída que pende de un lacito. Es una pieza muy calada y de pedrería blanca y roja. Pudo servir como adorno para el escote del vestido.

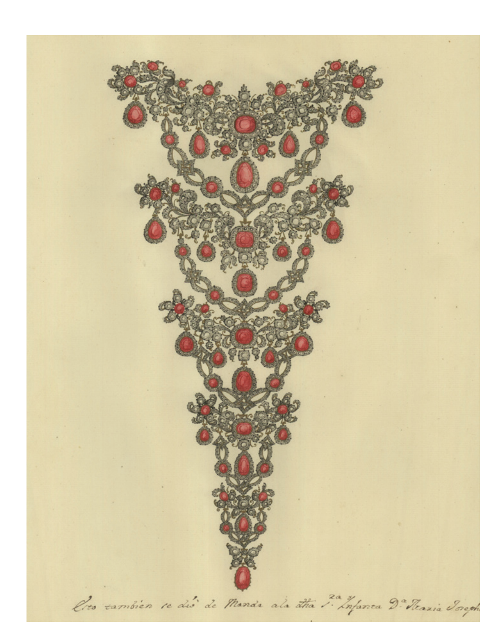
La piocha que se encuentra más a la izquierda contiene una rosilla de la que surgen hacia arriba dos plumas de las que, a su vez, cuelgan dos lágrimas. De la rosilla cuelga otra almendrilla.

La segunda piocha es un ramo atado con una fina lazada con un gran nudo y una lágrima que pende de forma vistosa.

La tercera piocha es similar a la primera, con la que parece hacer juego, pero el diseño es más geométrico. Además presenta tres plumas y todas caen hacia la izquierda. Lo que sí comparte la primera piocha es el gran nudo central y la almendrilla que pende de este.

Por último, el botón que forma parte de este conjunto presenta una flor muy simple, de cinco pétalos con el borde en punta. Al igual que el resto de las piezas que componen este aderezo, estaría realizado con diamantes y rubíes engastados en clavos.

Acompaña el siguiente texto:
*Todo esto se dio de manda a la señora Infanta Doña María Josef*a



505.

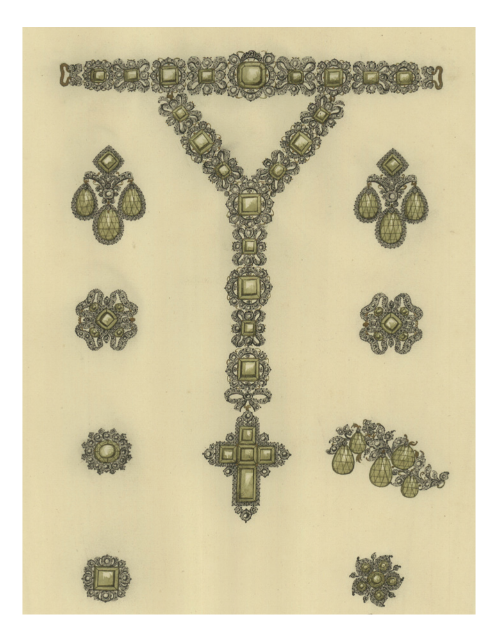
Anónimo
Peto
1737 (¿) -1759
Plumilla y aguada de color rojo
Papel
RB. II-1055, N-XV

En este folio encontramos el dibujo de un peto que consta de cinco secciones, cuatro de ellas son prácticamente iguales salvo la última, que es el remate inferior y tiene forma triangular, puesto que las secciones decrecen conforme se acercan al talle. El esquema compositivo parte de una rosilla compuesta por un diamante de considerable tamaño con una orla a su alrededor también de diamantes. Este núcleo central se ve flanqueado por dos *ces*, a modo de orejeras, además de un morrión superior de tres plumas de pedrería, así como de un par de extrañas flores que acompañan a una lágrima colgante. De este foco parten complicadas ramificaciones salpicadas de flores y hojas un tanto abstractas.

Destacan las cinco lágrimas que penden conjuntamente con una cadena que cae como un festón. Esta cadena presenta eslabones ovalados unidos por rosillas y rombos alternativamente. Si nos fijamos, es idéntica a la cadena del collar del dibujo N-XIV. Seguramente formaba un aderezo junto con los pendientes, las piochas y las manillas que también se donaron a la Infanta Doña María Josefa. Del centro de la cadena cuelga el siguiente segmento del peto, que es igual al anterior pero de menor tamaño, como ya hemos explicado. El remate tiene forma triangular aunque si lo analizamos vemos que intenta imitar la estructura de los otros cuerpos: partiendo de un diamantito surgen dos pequeñas ramificaciones a ambos lados con sendas flores y lágrima. De los extremos parte una sección de cadena, cayendo en forma semicircular, que enlaza con una mariposa y lágrima final.

Esta cubierto en su totalidad por diamantes y rubíes engastados en clavos, al igual que el resto de las piezas que componen este aderezo representado en el dibujo precedente. Se aprecian las facetas de las tallas de las piedras preciosas dada la maestría del dibujo. Es una pieza magnífica de un estilo único que combina las formas orgánicas de la decoración de los cuerpos principales con elementos geométricos en las piezas que penden en forma de herradura.

Acompaña el siguiente texto:
"Esto también se dio de manda a la dicha señora Infanta Doña María Josefa"



506.

Anónimo
Aderezo: collar, pendientes, manillas, piocha, botones
1737 (¿) -1759
Plumilla y aguada de color verde
Papel
RB. II-1055, N-XVI

En este folio encontramos los dibujos de un aderezo formado por un collar, un par de pendientes, un par de cierres de pulseras, una piocha y tres botones de diferentes diseños. El aderezo estaría realizado con diamantes de tallas redondas y en tabla, así como de esmeraldas de talla esmeralda y perilla.

El collar tipo devota consta de una pieza horizontal, que iría pegada al cuello y cerrada por lazadas, pues al final lleva dos pasacintas. Se esta sección parten dos cadenas que se funden en una sola y cae verticalmente. Esta sección se remata con un lacito y una cruz.

La cadena está compuesta por dos tipos de eslabones alternantes. El primer tipo de eslabón consiste en una gran piedra cuadrada –una esmeralda– con un festón de chispas en forma de rombo, adornado a su vez por unas minúsculas *ces* que flanquean unas piedrecillas.

Los otros eslabones llevan una esmeralda cuadrada rodeada por un marco de pétalos: cuatro pétalos pequeños que surgen de los lados de la piedra y cuatro pétalos alargados que parte de los ángulos de dicha gema. Es una pieza de resultado bastante masivo y, por ello, de diseño apegado al Barroco.

Los pendientes, de pocas piedras preciosas pero grandes, lucen un broquelillo rómbico, un cuerpo intermedio en forma de *V* cuyo vértice se adorna con pétalos y tres grandes almendras. Estas almendras son todas del mismo tamaño y presentan un marco de diamantes en torno a una esmeralda aperillada. Al igual que el collar parecen bastante pesados.

Los broches para pulseras son de perfil más bien circular. En torno a un núcleo

formado por una rosilla de esmeralda en el centro con orla de diamantes se encuentran cuatro lazadas chatas y ondulantes como sigmas, que parecen florones.

La piocha posee el aspecto de una rama sinuosa con piedrecillas en talla marquesa que sirven de hojitas, y también cinco lágrimas de diversos tamaños. A pesar de reproducir un elemento natural, ha desaparecido la referencia a la realidad, es una rama abstracta, asimétrica, calada y totalmente cubierta de pedrería. Diseño apegado al Barroco.

En cuanto a los tres botones pudieron servir bien para adornar el peinado o también como broches de manto. El de la izquierda es una enorme rosilla compuesta por una gran piedra en el centro y una orla de gemas. Entre estos sobresalen chispas de diamantes, que recuerdan a los de la Virgen de Gracia de Carmona.

El botón del ángulo inferior izquierdo de la hoja presenta una gema de talla cuadrada circundada por un marco circular. Este marco emplea piedrecitas cuadradas coincidiendo con cada lado de la piedra central y están separadas por pares de *ces* y un diamantito. El empleo de las *ces* nos remite a los años centrales o, incluso, a la primera mitad del siglo. Además la joya, en conjunto, resulta poco calada y pesada.

El último botón de este dibujo, el del ángulo inferior derecho, es una flor de cinco pétalos redondeados pero terminados en punta. El hecho de que estas puntas se dirijan a derecha e izquierda alternativamente le confiere a la pieza un aspecto más movido y asimétrico que los dos ejemplos anteriores.

Acompaña el siguiente texto:
"Esto se dio de manda a la señora Infanta Doña María Luisa"

Bibliografía:
SANZ SERRANO, Mª Jesús: *El Tesoro de la Virgen de Gracia de Carmona*, Carmona: Hermandad de Nuestra Señora Santísima Virgen de Gracia, 1990.



507.

Anónimo
Ramo, sortijas
1737-1759
Plumilla y aguada, aguada de colores verde, amarillo, ocre, azul, rojo y rosa
Papel
RB. II-1055, N-XVII y N-XVIII

El papel se divide en dos mediante una línea. La sección superior, identificada como N-XVII, representa un gran ramo. La inferior, N-XVIII, recoge una colección de sortijas.

El ramo del dibujo N-XVII se presenta con múltiples tallos de hojas alargadas. Debió tener un considerable tamaño por lo que se luciría en el pecho. En la parte superior tiene una gran flor constituida por una gema y quince pequeñas piedras a su alrededor. Lleva diez lágrimas de diversos tamaños –dos son particularmente grandes– que penden de flores de cuatro pétalos. El colorido del dibujo induce a pensar que los tallos se realizaron con oro visto, mientas que las hojas del ramo eran de esmalte.

Las flores pequeñas combinan el topacio en el centro con pétalos de diamantes, en la flor grande además se deja ver un reborde coloreado de un vivo amarillo que quizá fuera de oro visto o de esmalte. Un gran lazo engastado en diamantes con diseño delgado, y de aspecto blando y muy movido amarra los tallos. Al igual que el ramo del folio N-XII, recuerda mucho al ramo de la Virgen del Pilar del Museo Victoria y Alberto (Londres), así como a los ramos de Pouget.

En el dibujo N-XVIII, como hemos dicho, aparecen dieciséis sortijas. La mayoría presenta chatones con rosillas circulares y repite la misma combinación de gemas vistas en los aderezos anteriores, incluso hay algunos que son diseños a pares que con probabilidad se colocarían uno en cada mano, al igual que las manillas.

Así encontramos: una rosilla circular con una gema central coloreada de verde azulado pálido con orla de diamantes; una rosilla en el chatón de forma almendrada con una aguamarina o zafiro de talla pera rodeado de orla de topacios amarillos; una rosilla gran de topacios amarillos; tres rosillas de rubí con orla de diamantes; una rosilla

de rubí con orla de esmeraldas; una rosilla en forma de corazón toda de diamantes; dos rosillas de diamantes; una rosilla almendrada con topacio y orla de diamantes; otra rosilla esta vez circular de topacio con orla de diamantes; dos rosillas de chatón cuadrado con disposición en rombo con esmeraldas y orla de diamantes (probablemente completaría en aderezo del dibujo N- XVI) así como dos anillo con un solo diamante de gran calibre engastado en solitario. Las tipologías son mayoritariamente Tipo B1. Las demás son del Tipo A1 (dos ejemplares) y Tipo I (las dos rosillas aperilladas y corazón, y las dos de rombo).

Acompaña el siguiente texto:
[En el dibujo N-XVII:] *"Este ramo se dio igualmente de manda a la Señora Infanta Doña María Luisa."*
[En el dibujo N-XVIII:] *"Existe, sobre cuatro anillos. Y se añade: Las doce sortijas que faltan se han dado por Mandas o Memorias o se ha echo otro uso, y ay otras doce sortijas de distintas piedras y echuras, en dos cajas con otras sortijas de poco valor"*

Bibliografía:
- LANLLIER, Jean; PINI, Marie: *Five Centuries of Jewelry*. New York: Arch Cape Press, 1983, p. 113.
- POUGET, Jean-Henri-Prosper (17..-1769): *550 [five hundred and fifty] authentic rococo designs and motifs for artists and craftspeople* [Texte imprimé] / Jean-Henri-Prosper Pouget. New York: Dover, 1994, pp. 74-78.

LIBRO DE JOYAS DE
NTRA. SRA. SANTA MARÍA
DE GUADALUPE. CÓDICE 83.

BIBLIOTECA DEL REAL MONASTERIO DE
SANTA MARÍA DE GUADALUPE (CÁCERES)



508.

Fray Cosme de Barcelona (1761-1802)
Piocha o airón
c.1760
Plumilla y aguada de colores verde, ocre, gris
y amarillo
Papel satinado
Libro de Joyas de Ntra. Sra. Santa María de
Guadalupe (B.M.G.) Fol. 12, nº1

Pieza de buena factura a juzgar por el comentario final de la cartela que acompaña este dibujo, donde se dice que lo que *se advierte en la pedrería de esta joya es que es muy brillante*.

En torno a una rama vertical en forma de *ce*, se organiza un esquema compositivo bastante sencillo. De esta rama emergen otras dos ramas curvas menores, hacia la izquierda. De una de ellas, cuelga una esmeralda aperillada a modo de pinjante, a la vez que presenta un tembleque con apariencia de pajarito sostenido por un muelle a modo de *tembladera* o *tembleque*. El hueco central de la rama mayor –en forma de *ce*, como hemos dicho– lo ocupa una gran flor de cinco grandes pétalos de diamantes con otros pétalos menores de espinelas, esmeraldas y un gran topacio en el centro. Se completa la composición con una guirnalda de flores en la parte inferior y otras hojitas que salpican la pieza. Se añade una aguja que servía para fijar la alhaja en el cabello.

La pieza está cuajada de chispas de diamantes, que hacen un total de sesenta y cuatro, junto con once esmeraldas, veintinueve espinelas y un topacio. Destaca no sólo el brillo de la joya, sino también la asimetría y delicadeza. El tembleque del pájaro y el pinjante dotaba a la pieza de un gracioso movimiento, que se identifica con los parámetros de la joyería de estilo rococó.

Esta pieza comparte la hoja con otra pieza, por lo que ocupa la mitad del folio. Se acompaña de una cartela que simula un paño, donde se inscribe algunos datos sobre la pieza.

Acompaña el siguiente texto:
"Esta joya que costó en Córdova 25 doblones es un clavo, piocha o Airon que ofreció a N. S. Doña Josefa Vargas y Carvajal natural de Mérida y vezina de Córdova, Muger de Don Josefa Armenta.

Esta adornada de todas piedras a saber 64 diamantes los más chispas, 11 esmeraldas, 29 espinelas y un topacio.

Las dos piedras de mayor magnitud son el topacio y la esmeralda pendiente. Lo que se advierte en la pedrería de esta joya es que es muy brillante."
[Fuera de la cartela:] *"Se llama Dª Francisca y no Dª Josefa"*

Bibliografía:

- JIMÉNEZ PREGO, Mª Teresa: "Un códice de dibujos de joyas del siglo XVIII", *Iberjoya*, nº 6. Madrid, 1982, pp. 57-60.
- ARBETETA MIRA, Letizia: "El alhajamiento de las imágenes marianas españolas: los joyeros de Guadalupe de Cáceres y el Pilar de Zaragoza", en *Revista de dialectología y tradiciones populares*. Madrid, 1996, pp. 97- 126.
- ARBETETA MIRA, Letizia: *Guadalupe, joyel de dos mundos*. Análisis crítico del códice del joyel de Guadalupe. Inédito, 1993
- ARCHIVO DEL REAL MONASTERIO DE GUADALUPE: AMG, C-83, *Libro de Joyas*. Descripción de las Alhajas de la Virgen de Guadalupe, con dibujos y noticias históricas. *Libro de Joyas de Nuestra Señora Santa María de Guadalupe*. C.83. Edición facsímile. Badajoz, 2005.
- GARCÍA RODRÍGUEZ, Sebastián; RAMIRO CHICO, Antonio: Presentación del *Libro de Joyas*, Acompaña a la edición facsímile del Códice 83 del Archivo del Monasterio. Badajoz: Ediciones Guadalupe, 2005.



509.

Fray Cosme de Barcelona (1761-1802)
Peto
1756
Carboncillo y acuarela
Papel satinado
Libro de Joyas de Ntra. Sra. Santa María de Guadalupe (B.M.G.) Fol. 41r.

Peto que formaba parte de un aderezo muy completo. Este aderezo estaba integrado por por el presente peto y un collar de tipo ahogador (cruz, lo llaman en el texto al pie del dibujo), junto con un par de *pulseras, pendientes, y un Ramo o piocha, que eran uniformes a este sobre- peto, como menos utiles al adorno que usa esta Santa Ymagen se desicieron y colocaron las piedras en el viril del nuevo tabernaculo, s*egún se hace constar en el propio documento.

El peto presenta un perfil triangular y de desarrollo horizontal. La decoración se compone de ramas floridas, hojas menudas y cintas, en una composición de esquema sencillo: cinco flores en el borde superior y dos en el inferior. Es muy naturalista y la cinta tiene un aspecto blando y realista. Por el comentario que acompaña a la pieza sabemos que estaba cuajada de diamantes engastados en plata y esmeraldas engastadas en oro.

Así dice el texto:
"Don Vicente Bejarano y Doña María de Atocha su mujer Marqueses de Sofraga, Conde de Villaviciosa, fueron devotissimos de esta Santa Ymagen, la visitaron 14 o 16 años seguidos en el día de sus festividad, la ofrecieron una colgadura de terciopelo verde bordada de oro que alterna por la feria con la encarnad antigua dijo que esta la heredo de un Abuelo suyo que havia sido Virrei de Mexico y que, su costo habia ascendido a 300 pesos, es verdad que aquí no se trajo lo perteneciente al estrado so solo lo que tocaba a la Cama.

El año de 1770 esta divina Señora liverto de una grande enfermedad a dicho señor, y la Marquesa en señal de su agradecimiento, ofreció esta joya que, 14 años antes le habia regalado su Marido, comprada en Barzelona por 900 reales, constava todo el aderezo de del pressente Brocamante o peto. De la joya que se sigue a la vuelta, que servia de cruz, de pulseras, pendientes, y un Ramo o piocha, que eran uniformes a este sobre- peto, como menos utiles al adorno que usa esta Santa Ymagen se desicieron y colocaron las piedras en el viril del nuevo tabernaculo por un acuerdo de la Comunidad edl año 1776 o bien 1777, siendo su prior el Rmo. P. Ex general Fr. Felipe de Montemolin. Tiene esta joya 532 diamantes y 131 esmeralda de varios tamaños y figuras"



510.

Fray Cosme de Barcelona (1761-1802)
Collar
1756
Carboncillo y acuarela
Papel satinado
Libro de Joyas de Ntra. Sra. Santa María de Guadalupe (B.M.G.) Fol.41v.

Collar tipo ahogador o sofocante que formó parte de un completísimo aderezo según se explica en la página previa del libro, donde se representa el peto compañero y se hacía constar que el presente diseño *"servía de cruz"* .

Presenta una sección horizontal superior destinada a aplicarlo sobre una cinta textil. En el centro se sitúa una gran flor, flanqueada por una *U* de ramitas de hojuelas y florecitas menudas, junto con una cinta de aspecto blando y realista realizada en diamantes de talla en tabla. Le sigue un breve trecho y un remate de perfil circular muy calado, ambos elementos de decoración análoga. Toda la pieza mantiene una coherencia estética con respecto al peto al que acompaña, repitiendo no solo el tipo de grandes flores, hojas menudas y cintas, sino también los materiales, con diamantes sobre engastes de plata y esmeraldas engastadas en oro, según se hace constar en el texto que acompaña al peto y como se aprecia en el propio dibujo. En general, es bastante naturalista, de decoración menuda y asimétrica.

Acompaña el siguiente texto:
"La descripción de esta joya queda hecha en la anterior de la Marquesa de Sofraga y solo hay que añadir que tiene 125 diamantes y 99 esmeraldas de varios tamaños engarzados estas en oro y los diamantes en plata"
[Bajo el dibujo:] *"nº 2"*



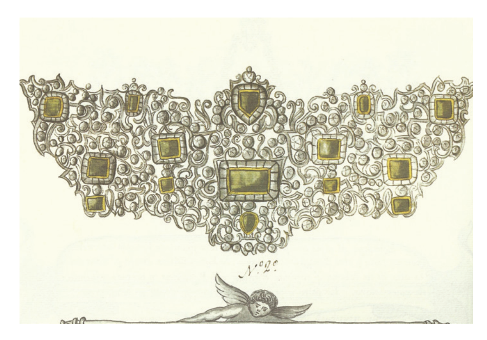
511.

Fray Cosme de Barcelona (1761-1802)
Peto
c. 1770
Plumilla y aguada de color verde y ocre
Papel satinado
Libro de Joyas de Ntra. Sra. Santa María de Guadalupe (B.M.G.). Fol. 42 v.

Peto de perfil triangular, bastante estrecho y un poco más alargado que el representado en el folio 41 de este Libro de Joyas de Guadalupe. En este caso no se aprecia un esquema compositivo tan claro como en el peto anterior, sino que es un conjunto muy calado y desordenado de numerosas florecitas de cinco pétalos, entremezcladas con delgadas ramas y pequeñas hojas lanceoladas. El dibujo representa la joya en varios tonos: gris para los diamantes y sepia para los rubíes, que se engastaban en oro. La pieza se encontraba totalmente cubierta de gemas, por lo que el resultado debió ser muy brillante y delicado.

El dibujo se acompaña de una cartela en forma de sencillo recuadro, con el siguiente texto:
"Don Francisco de Paula y Valenzuela Vezino de Andújar fue devotissimo de esta Sta. Ymagen. La vissito hacia el año de 1769 y entonces ofrecio un Bestido de tela de plata que debio estimarse en más de 40 reales. Dos o tres años después, volvio acompañado con su muger Doña Josefa Gongora Armenta y Godoi Vezina de Cordova y de un Niño, entonces de pecho, hijo de dichos Señores, esta vez ofrecio dicho D. Francisco una Letra de cien doblones que se cobró en Madrid y la Señora ofreció esta joya con la condición que la daría al cumplir su hoijo los quinze año de edad, y es la misma que le regalo su marido para el dia de la boda. En efecto en el año de 1781, muerto ya D. Francisco Valenzuela vissito otra vez la Señora y su hijo este Santuario y dejaron la Joya en señal de su agradecimiento.

Es un brocamante o sobre- peto de plata. Se le cuentan 73 rubíes engazados en oro y asta unos 60 diamantes mediano- grandes, y otros muchissimos mas pequeños y chispa que no pueden contarse porque son mui chicos o estan tapados por los mismos resaltes del dibujo, costo esta por relación de los mismos señores 10 pesos y la dieron casi nueva."



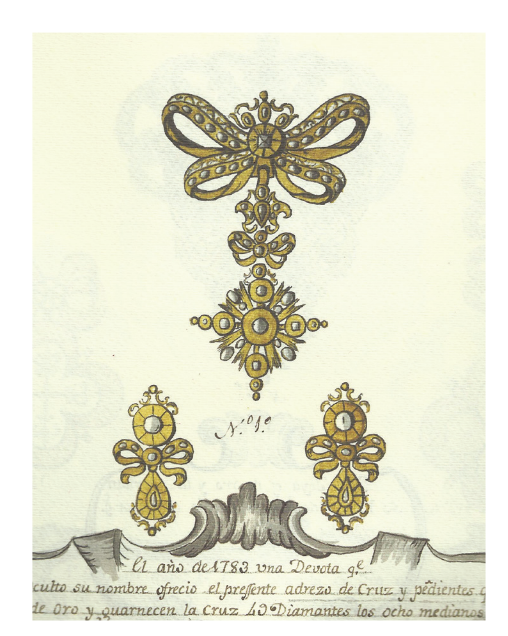
512.

Fray Cosme de Barcelona (1761-1802)
Peto
c. 1730-1740
Carboncillo y acuarela
Papel satinado
Libro de Joyas de Ntra. Sra. Santa María de Guadalupe (B.M.G.). Fol. 43 v.

Peto de perfil horizontal –es como un ancha banda– con sinuosa decoración menuda y abigarrada, de delgadas cintas en forma de *ces* y *eses*. Entre estas cintas se colocan 260 diamantes de talla rosa, junto con 15 esmeraldas de variado tamaño, pero, en general, muy grandes, con engastes cerrados de oro. Los diamantes posiblemente se engastaron en plata y al aire. Fue ofrecida por el Duque de Abrantes en 1744, y costó 270 reales. Es una pieza masiva, simétrica y abiertamente apegada al barroco.

En una cartela con forma de pendón llevada por ángeles aparece el siguiente texto:
"Esta joya que es un sobre- peto, forma su dibujo como una especie de Laberinto dificultosso de seguirse, la adornan 15 esmeraldas engarzadas en oro de los tamaños que se demuestran, y 260 Diamantes no yguales pero a exepción de algunas chispas los demás son medianos.

La ofrecio a N. S. El Exmo. Señor Duque de Habrantes hacia el año de 1744, hasta el de 1747 dijo su Exa. Que habia costado 270 reales."



513.

Fray Cosme de Barcelona (1761-1802)
Medio aderezo: cruz y pendientes
1783
Carboncillo y acuarela
Papel satinado
Libro de Joyas de Ntra. Sra. Santa María de Guadalupe (B.M.G.)
Fol. 46 r.

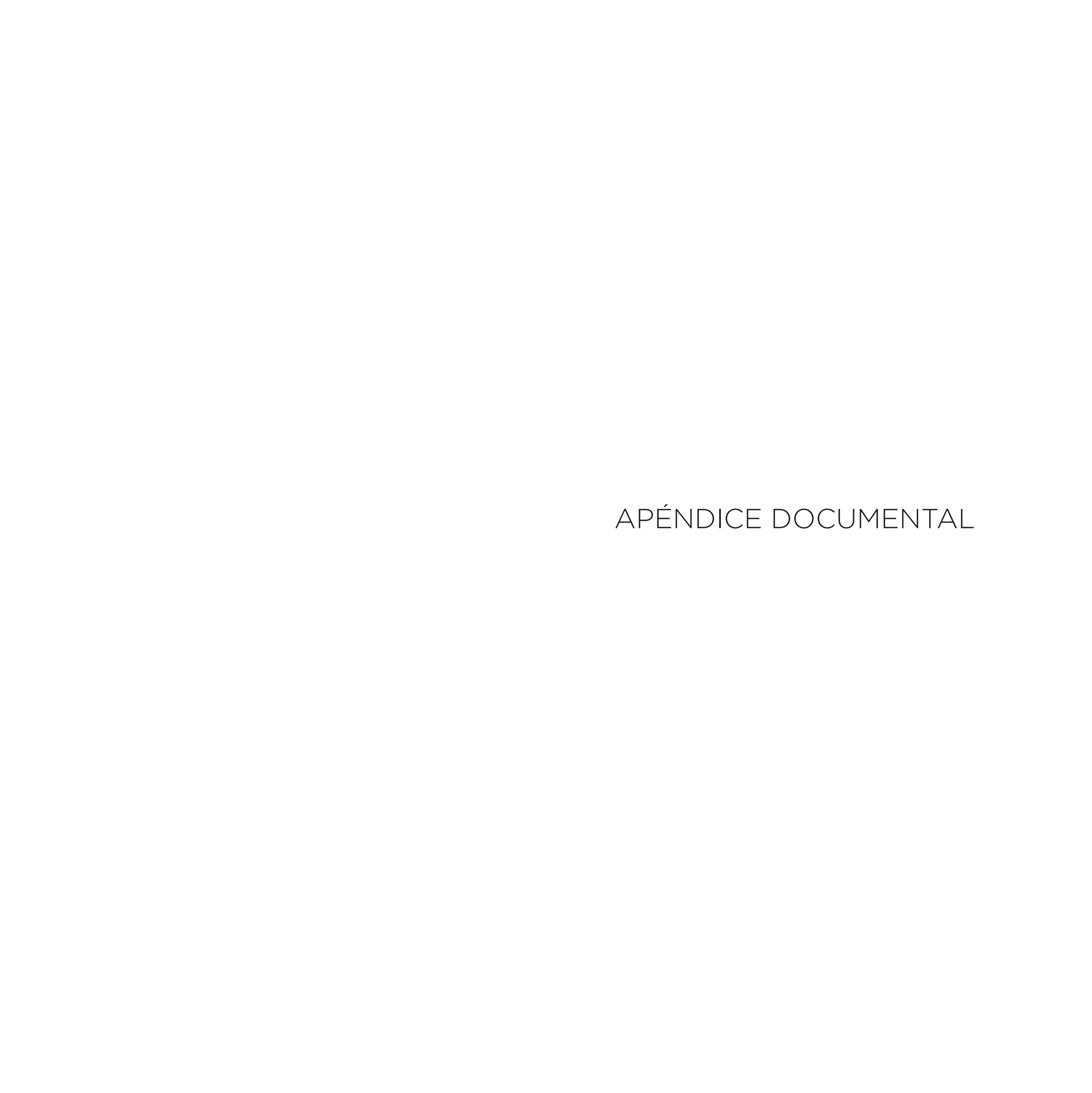
Medio aderezo compuesto por una cruz de pescuezo y un par de pendientes, realizados en oro y diamantes.

La pieza presenta lazada doble, cuerpo intermedio y cruz. La lazada superior muestra las puntas elevadas, con cierto naturalismo. Parecen hechas de cintas divididas en dos bandas, una parte calada y otra sobre la que se engastan los diamantes. En nudo de este lazo es una rosilla con remate superior calado con hilos en forma de *ese*. Posiblemente tuvo en el revés pasadores para hacer pasar una cinta textil. A través de un gozne enlaza con un breve trecho. El trecho se divide en dos: un elemento abstracto y una lazadita doble. Finalmente, la cruz es griega, compuesta por discos de oro con diamantes engastados en boquillas en el centro. Entre lo brazos de esta cruz aparecen rayos partiendo del cuadrón.

La joya consta de 49 diamantes, ocho medianos y los demás son chispas.

En cuanto a los pendientes, son del tipo *pendeloque*, formado por broquelillo, lacito intermedio y una gota o pinjante. El broquelillo de sujeción a la oreja es similar a los de la cruz: un disco de oro en el que se engasta un diamante. La lazada intermedia es simple y redondeada, con los cabos cayendo de forma sinuosa. El pinjante parece ser una lamina de oro en la que se engastado un diamante con boquilla cerrada. Tanto sobre el broquelillo como debajo de la lágrima se remata con hilos de oro formando minúsculas *ces*. Es un modelo muy extendido a mediados del siglo XVIII.

En una cartela llena de rocallas aparece el siguiente texto:
"El año de 1783 una Devota que oculto su nombre ofrecio el pressente adrezo de Cruz y pendientes que es de oro y guarnecen la cruz 49 Diamantes los ocho medianos los restantes chispas. Los pendientes tienen 3 medianos y seis chispas cada uno."
[Bajo el dibujo:] *"nº 1"*



APÉNDICE DOCUMENTAL

Documento 1:

Noticia de prensa sobre la inauguración de la exposición *Diamantes*. *En el corazón de la tierra, en el corazón de las estrellas, en el corazón del poder* que tuvo lugar en el Museo Nacional de Historia Natural de París (en 2001).



C O N E S T I L O

EL NASSAK, OJO DEL ÍDOLO, DECORABA LA FRENTE DE LA ESTATUA DE SHIVA EN INDIA.

EL DIAMANTE AMARILLO MÁS GRANDE QUE SE CONOCE: 128 QUILATES. DE TIFFANY.

LAZO DE LA CORONA DE FRANCIA QUE PERTENECIÓ A EUGENIA DE MONTIJO.

COLLAR DE DIAMANTES QUE NAPOLEÓN REGALÓ A MARÍA LUISA TRAS SER MADRE.

JARRETERA CON DIAMANTES DEL PRÍNCIPE DE SAJONIA Y REY DE POLONIA, DE 1700.

BROCHE DE EUGENIA DE MONTIJO. METROPOLITAN MUSEUM, NUEVA YORK.

EXPOSICIÓN

París brilla más

TÍTULO: *DIAMANTES. EN EL CORAZÓN DE LA TIERRA, EN EL CORAZÓN DE LAS ESTRELLAS, EN EL CORAZÓN DEL PODER.* **DÓNDE:** MUSEO NACIONAL DE HISTORIA NATURAL. RUE GEOFFREY SAINT-HILAIRE, 36. PARÍS. **NOVEDAD:** LAS JOYAS QUE PERTENECIERON A LA CORONA PORTUGUESA SALEN POR PRIMERA VEZ DE PORTUGAL. **FECHA:** HASTA EL 15 DE JULIO. **INFORMACIÓN:** +33 1 43 54 87 71.

2001

Visitar la capital francesa siempre es una excelente ocasión para disfrutar de cada uno de los tesoros provenientes de los distintos campos de la cultura. La Galería de Mineralogía y Geología, una joya del neoclásico francés enclavada en el Museo Nacional de Historia Natural, alberga el mayor homenaje jamás celebrado a la historia y la belleza natural del diamante. Será hasta el próximo 15 de julio en una exposición que abarca más de 1.000 años de la joyería en el mundo. Por vez primera visitantes y coleccionistas pueden adentrarse en el misterioso y sorprendente proceso de formación de estos espectaculares cristales - desde miles de diamantes en bruto hasta piezas históricas pertenecientes a las principales coronas europeas- en la mayor cámara acorazada abierta al público en París hasta la fecha. El interesante recorrido comienza con el meteorito *Orgueil*, el único vestigio de una gran estrella que dio origen a nuestro universo antes de hacer explosión y convertirse en una supernova, plagado de diamantes y propiedad en exclusiva del museo. Otras de las obras maestras que ha logrado reunir esta ambiciosa muestra, en colaboración con el Grupo De Beers y el prestigioso joyero Robert Mouawad, son los legendarios tesoros de los mongoles y de los majarás, fotografías inéditas tomadas de los yacimientos diamantíferos en Suráfrica a finales del siglo XIX y una excepcional serie de retratos llegados de Versalles, Florencia, Copenhage y Washington, con relevantes personajes históricos de la política, las finanzas y la realeza luciendo la preciada piedra como símbolo de poder. Sin embargo, son las joyas de la corona portuguesa, nunca vistas fuera de su país de origen hasta ahora, y el apartado de diamantes con nombre propio, como el *Sancy* del Príncipe de Prusia o el *Pachá de Egipto* de Cartier, el principal reclamo del lujoso itinerario. Sin olvidar los más de 400 documentos históricos que completan este gran espectro, desprovistos de toda mitología, que reflejan el legado y la importancia de la piedra que más ha deslumbrado al ser humado en todos los tiempos . TEXTO DE MARÍA CARDONA.

ORDEN DEL VELLOCINO DE ORO DE PORTUGAL. PALACIO NACIONAL DE AJUDA, LISBOA.

Documento 2 y 3:

REAL CÉDULA (1732): Real Cédula con las ordenanzas que su Majestad (que Dios guarde) y su Real Junta General de Comercio, y de Moneda da a la congregación, colegio y arte de plateros de la ciudad de Barcelona para su buen regimen, y govierno, Sevilla.

LII.

ITEM, que quando algun Mancebo pidiere la plaza del Examen à los Mayordomos, tengan estos obligacion de dár parte de ello à una *Promenia*; y despues los dichos Mayordomos se informarán de su vida, fama, y costumbres, y si han acabado el tiempo de los seis años con Platero, ò Plateros: Y que los Consules tengan asimismo obligacion de advertir á los Mancebos à quienes se concedieren las plazas de Plateros, que hagan su examen dentro del mismo año; y quien no se examinare, y aprobare dentro de él, haya de bolver á pedir de nuevo la plaza; y que el que quisiere examinarse del Arte de Platero, despues de haver pedido la plaza de Examen, y de lo que quisiere examinarse, tenga de hacer, en presencia de la Promenia, alguna demonstracion de su habilidad en dibuxo: y que el tal haga una muestra en papel volante, à su voluntad; y que conforme à esta, haya después de hacer una pieza de Oro, ò de Plata, la qual hará en casa de alguno de los Consules, ò en donde estos le darán lugar, ò licencia para hacerla; y que hecha la dicha pieza de Oro, ò de Plata, la presenten los Mayordomos en la Promenia, vista en ella estár conforme en obra con el dibuxo, que havrá dado en papel volante, puedan los dichos Mayordomos presentar al dicho, examinandole delante la Promenia, y alli sea preguntado por los Examinadores, ò la mayor parte de ellos, de todas las cosas pertenecientes al Arte de Platero.

Como se ha de conferir la plaza à los Mancebos: y que los que la obtengan deban aprobarse dentro de el mismo año: y otras formalidades, con las quales principian la aprobacion.

LIII.

ITEM, que dichos Examinadores los hayan de preguntar qué cosa es Oro, qué es quilate, quanto vale este, qué cosa es ley de Oro, y todo lo demás perteneciente à él: y asimismo, qué cosa es Plata, qual es su ley, y dinerál, qué es dinero, y quantos granos tiene, y todas las otras cosas concernientes à la Plata: y tambien, qué es peso, y de donde procede, ha-

Como, y de què deben preguntar los Examinadores: Como han de poner el dibuxo en el libro de los examenes: del modo que se ha de finalizar el examen, y lo que deberá satisfacer al Colegio antes que se le permita abrir Tienda.

N

haciendo division, y separacion de sus partes: y lo mismo de Piedras finas, como son, Diamantes, Rubíes, Espinelas, Balax, Esmeraldas, Perlas, y todos los otros generos de Piedras Finas; y haviendo respondido bien, y debidamente los tales Examinados à lo que les fuere preguntado, han de estár à toda correccion de los Consules, Examinadores, y Promenia; y si les pareciere à los Consules, y Promenia, que los dichos Examinados han respondido à las mayores partes de las demandas que los hayan sido hechas, y conociendo tendrán suficiencia para poder exercer dicho Arte de Platero suficientemente, (misericordia reservada) los sea dada licencia de poner la muestra en el libro; declarando, que de aqui en adelante deben los mismos Examinados hacer el dibuxo en el libro de su propia mano, y en el Salón donde se junta el Capitulo General, y Promenias, en presencia de los Mayordomos: Y asimismo, que à los Examinadores no les sea licito, ni permitido dár en un papel à los Examinados lo que les preguntarán, y lo que ellos han de responder, baxo la pena de tres mil y seiscientos maravedis, y de privacion de su empleo, los quales sean partidos por quartas partes, Juez, Camara, Denunciador, y Obras Pías del Colegio: Y vista la muestra del papel volante, la pieza en obra, y la muestra, y dibuxo en el libro dicho de los examenes, estár todo conforme el uno con el otro, bien, y debidamente, à contentamiento de los Consules, y Promenia, les sea dada una exhortacion, y amonestacion, que bien, y fielmente se portarán en la dicha Arte de Plateros, y estarán à toda obediencia de la Congregacion, y Colegio; y dada la satisfaccion de los cien pesos de ocho de plata, por razon del examen, à los Mayordomos del Colegio, les será dada licencia de abrir su Tienda, y Obrador.

LIV.

ITEM, que de oy en adelante todos, y qualesquier Plateros, que pusieren su domicilio fuera de la dicha Ciudad, en caso que buelvan à ella, no puedan, ni

...o que se deberá ...icar con los Plateros aprobados dentro ...arçelona, que se ha-

Documento 4:

LEHNERT, Georg Hermann: *Illustrierte geschichte des kunstgewerbes*. Berlin: M. Oldenbourg, 1907-09, p. 18.

"Von gestochenen Entwürfen wären etwa die des C. CERRINI [Abb. 1], die des bereits erwähnten POLIFILO GIANCARLI, oder die des CARLO CIAMPOLI [Adornamenti di gioe, Rom 1711] und des ALBINI [Disegni moderni di Gioiglieri, 1744] hervorzuheben. Ein sehr bemerkenswerter, schon stark barocker, Entwurf zu einem Tafelaufsatz mit großen Voluten und weiblichen Figuren, die Teller tragen, ist von ALESSANDRO VITTORIA erhalten [L'Art 1885, IL, Seite 33 j.]"

"Entre los diseños grabados se pueden destacar los de C. CERRINI, los del ya mencionado POLIFILO GIANCARLI, o los de CARLO CIAMPOLI [Adornamenti di gioe, Rom 1711] y de ALBINI [Disegni moderni di Gioiglieri, 1744].

De ALESSANDRO VITTORIA se ha conservado un diseño ya muy barroco y muy notable de un centro de mesa con grandes volutas y figuras femeninas que llevan platos [L'Art 1885, IL, Seite 33 j.]"

Zu den von Deutschen beeinflußten Italienern gehört etwa GASPARO MOLO [Mola], der im Anfang des siebzehnten Jahrhunderts in Mailand und Florenz, dann in Rom, tätig war und hier 1640 starb; besonders seine als trefflich gerühmten tauschierten Arbeiten zeigen deutsche Einwirkung. Augsburger Meister wie RUDOLF GAAB oder JOH. KORNMANN arbeiten an verschiedenen Orten Italiens. Von den Arbeiten, die fälschlich mit BENVENUTO CELLINI in Verbindung gebracht werden, stammen manche sicher erst aus dem siebzehnten Jahrhundert, so etwa die bekannten beiden Vasen im Palazzo Durazzo zu Genua, die vollständig mit Ranken und Figuren bedeckt sind und aus Figuren gebildete Henkel haben. Solche Arbeiten können sogar als charakteristische Barockarbeiten angesehen werden. Auch finden sich Antependien, aus Silberblech getrieben, und sonstiges Kirchengerät mit reichem Rankenwerk; doch stammt das Erhaltene wohl zumeist erst aus dem achtzehnten Jahrhundert und hat vielfach auch schon Anklänge an das Rokoko oder wenigstens ganz aufgelöste Barockformen. ☐

Von gestochenen Entwürfen wären etwa die des C. CERRINI [Abb. 1], die des bereits erwähnten POLIFILO GIANCARLI, oder die des CARLO CIAMPOLI [Adornamenti di gioe, Rom 1711] und des ALBINI [Disegni moderni di Gioiglieri, 1744] hervorzuheben. Ein sehr bemerkenswerter, schon stark barocker, Entwurf zu einem Tafelaufsatz mit großen Voluten und weiblichen Figuren, die Teller tragen, ist von ALESSANDRO VITTORIA erhalten [L'Art 1885, II., Seite 33]. ☐

Ähnlich, wie die Möbel mit Florentiner Mosaik, wurden auch die Arbeiten aus edlem und halbedlem Metalle mit STEINEN reich geschmückt; so schenkte die Republik Venedig der Maria von Medici Wandleuchter mit Halbedelsteinen und Kameen [jetzt im Louvre]. ☐

Streng genommen nicht in das Kunstgewerbe einzureihen sind wohl die selbstständigen PLASTISCHEN ARBEITEN aus Edelmetall, auch wenn es sich zum Beispiele um Tafelaufsätze handelt, wie sie etwa als Arbeiten des GIOVANNI DA BOLOGNA und des BERNINI oder vielmehr wohl als Arbeiten nach deren Entwürfen sowie als verkleinerte Wiederholungen im Kronschatzverzeichnis unter Ludwig XIV. angeführt werden. Doch können solche Erwähnungen uns einen Fingerzeig geben, in welcher Richtung sich die Goldschmiedekunst teilweise bewegte; in dem einen Falle handelte es sich sicher um Nachbildungen der Figuren des berühmten Brunnens auf der Piazza Navona zu Rom. Jedenfalls entsprach das Aufstellen solcher wirkungsvollen Plastiken mit ihren starken Schattenwirkungen und lebendigen Umrissen, gehoben durch edles Material, ganz dem Empfinden der Zeit; doch verlor das eigentliche Kunstgewerbe dadurch einen Teil seines Schaffensgebietes. ☐

Von den KRISTALLARBEITEN, die ja vielfach mit den Goldschmiedearbeiten in Verbindung auftreten, war schon oben [Bd. I, S. 503] die Rede, und es wurden auch schon Meister genannt, die in die Barockzeit überführen. Die Verwendung des Kristalles für Gefäße, aber auch als Schmuck von Möbeln, Lustern und anderen Geräten, wird durch die Barocke noch gefördert; so übersandte der Doge von Genua im Jahre 1685 Ludwig XIV. eine prachtvolle 'chaire de cristal de roche'. Ein sehr großer Kristalleuchter aus Mailand wird im Inventar des französischen

18

Documento 5:

SMITH, Harold Clifford: *Jewellery*. New York: G.P. Putnam's, 1908, p. 309.

"Of Italian designs for jewellery set with precious stones in the rococo style we may note those of G. B. Grondony of Genoa who worked at Brussels about 1715, Carlo Ciampoli (1710) and D. M. Albini whose Disegni moderni di gioiglieri where published in 1744."

"De los diseños italianos para joyería engastados con piedras preciosas en estilo Rococó destacaríamos los de of G. B. Grondony de Genoa quien trabajó en Bruselas sobre 1715, Carlo Ciampoli (1710) y D. M. Albini cuyos *Disegni moderni di gioiglieri* fueron publicados en 1744."

stones and fine metal-work, found a wide circulation. They comprise aigrettes, earrings, brooches, pendants, bracelets, rings, étuis, and seals. Other Germans who have left designs in the same style are F. H. Bemmel (1700) of Nuremberg, D. Baumann (1695), Johann Heel (1637–1709), and J. F. Leopold (1700)—all of Augsburg.

French designers led European taste in jewellery as in furniture, and published a number of important designs. The most remarkable are those of the master-goldsmith Jean Bourguet of Paris, whose models for earrings, pendants, and clasps, dated 1712 and 1723, are set with large faceted stones, and have their backs chased or enamelled with flower designs. His *Livre de Taille d'Epargne* with designs for enamel-work published as models for jewellers' apprentices, contains amongst other patterns a series of twelve rings set with large faceted stones; beside each ring is a design for the enamel decoration of its shoulder: "Petits morceaux" he calls them, "de taille d'épargne facile à coppier." Contemporary with Bourguet was Pierre Bourdon, of Coulommiers en Brie, who worked at Paris. His designs, dated 1703, are for seals, scent cases, and watch covers of rococo work, and pendent medallions and miniature frames set with precious stones. Among other Parisian designers are the master-goldsmiths Briceau (1709), and Mondon (*c.* 1730-1760) whose *Livre de Pierreries, Pour la Parure des Dames* contains patterns for earrings, brooches, and aigrettes set with brilliants, and for enamelled and jewelled watches. Of Italian designs for jewellery set with precious stones in the rococo style we may note those of G. B. Grondoni of Genoa, who worked at Brussels about 1715, Carlo Ciampoli (1710), and D. M. Albini, whose *Disegni moderni di gioiglieri* were published in 1744.

The publication in London of several series of

Documento 6-16:

Llibre del col·legi de argenters de Gerona, sots invocasió del gloriós sant Aloy y sant Anastasi. Biblioteca de Catalunya (BC). Ms. 321.

Once folios ilustrados (1680- 1777)




Jeroni torrent argenter
1680
Batista ros Mayor
1681
Jaliu Bartomeu
1684
Batista Ros
1766
Joan Mallol
1764
Casas
Carreras
Francisco sastre
Cal bet
Panter
Joan Bronet


Joseph putx
Visens rosell
Narcis Barrau
Baltazar Carrer
Felip Sabat
Sebastia Macip
Onofra domenech
Francisco Bartomeu
Geronim Pairachs
Francisco Marques
Joan saltiro
Joseph ros
Batista ros
Joan pau





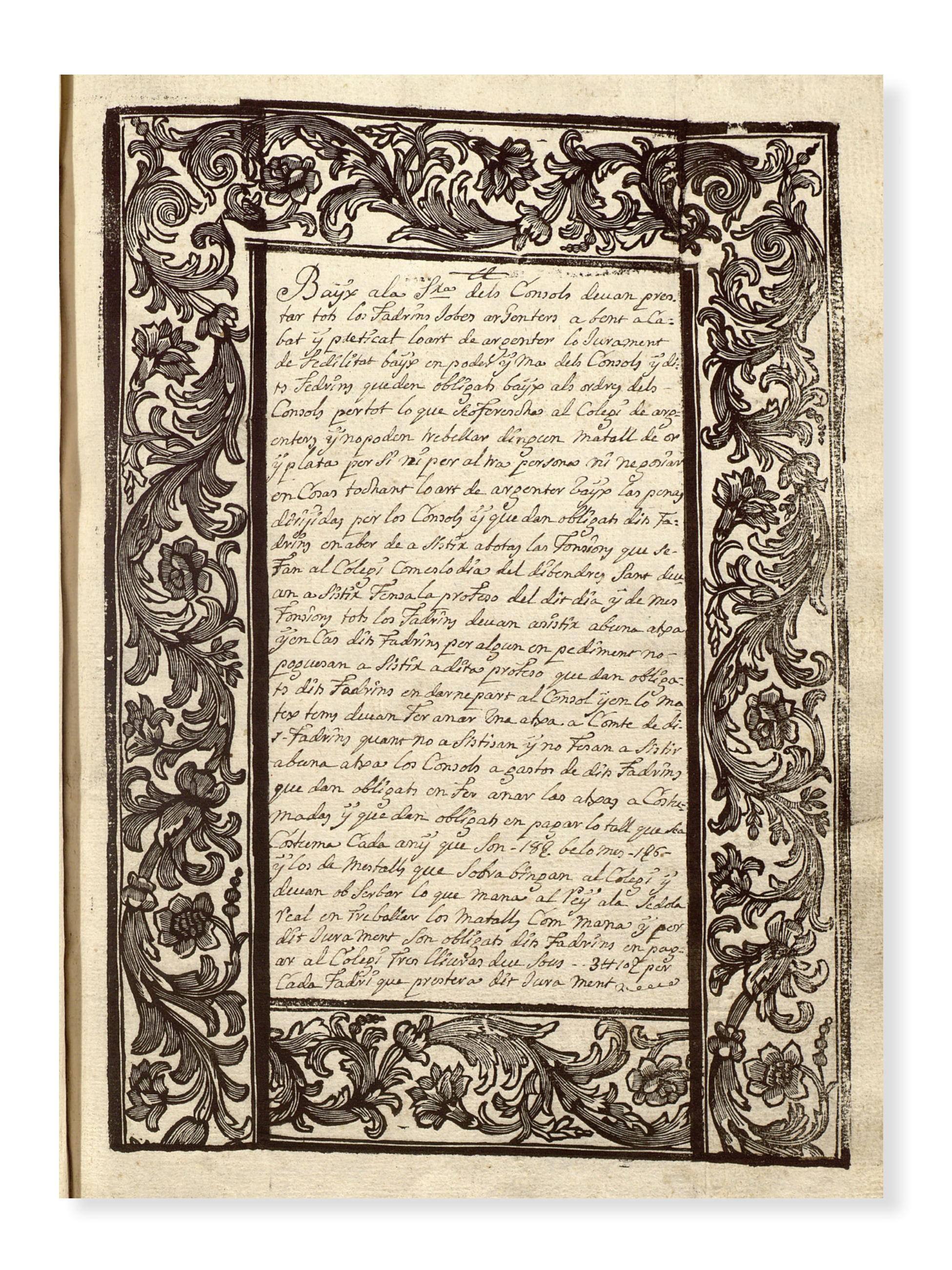

Narcis Ferre, a 22 Juny 1732
Fran.co Torres menor a 15 Juny 1733
Narcis Torrent menor a 15 Juny 1733
Joseph Mallol a 15 Juny 1733
Fran.co Rosell a 15 Juny 1733
Fran.co Casajoana menor a 15 Juny 1733


Anton Torras à 15
Juny 1733
Pere Panachi à 15
Juny 1733
Joan Babtista Franch
à 17 Juny 1733
Anton Felip à 17 Juny 1733
Domingo Ferre à 17 Juny
1733
Franco Torrent menor
à 24 Agost 1735


Narcis Ferre a 24
Agost 1735
Joan Felip a 19 de
7bre 1756
Anton Poch
1769
Dalmau Coderch y
Mataro a 9 Març 1762
Joseph Font a 19 Mars
1768
Manuel Quatre Casas
a 15 Janer 1771


Salvado Parrachs a 19 Janer 1772
Pere Sucarana a 25 Matg 1772
Joan Fargas a 13 de Otobre 1772
Joan Puigdelles a 11 de tobre 1774
Felip Parrachs a 11 de tobre 1774
Narcis Escarra a 11 de tobre 1774

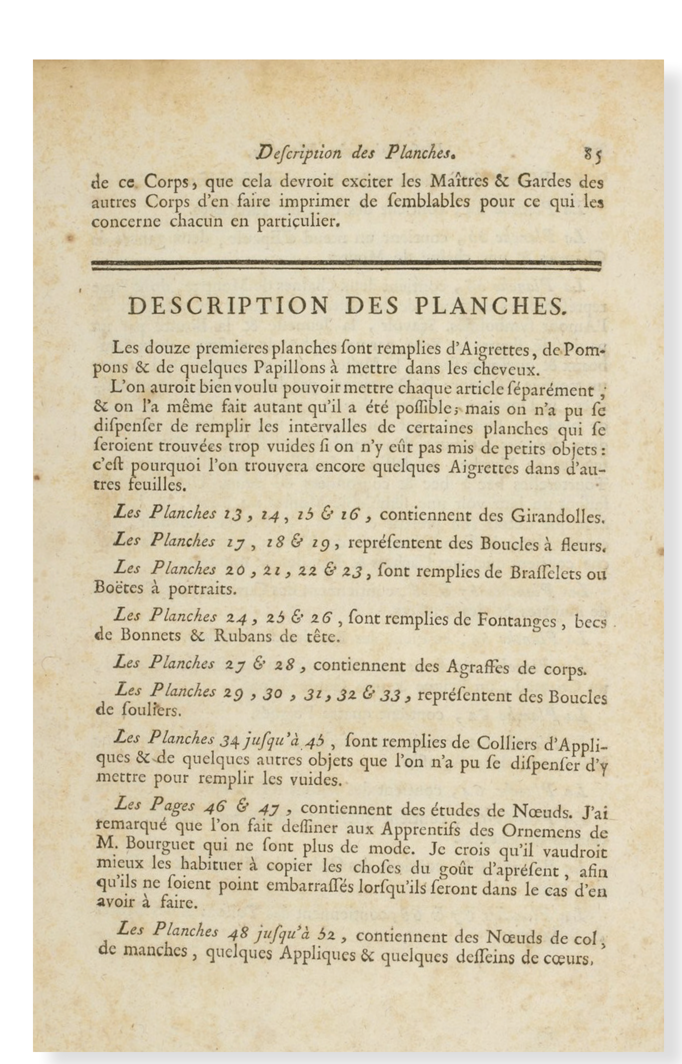




Bayx ala Sta dels Consols deuan pres-
tar tots los Fadrins Jobes arGenters a bent a Ca-
bat y pleticat loart de argenter lo Jurament
de Fedilitat bayx en poder y Ma dels Consols y di-
ts Fedrins queden obligats bayx als ordres dels
Consols pertot lo que skoferendhe al Colegi de arg-
enters y nopoden trebellar dingun matall de or
y plata per si ni per altra persona ni negosiar
en Cosas tochant loart de argenter bayx las penas
divisidas per los Consols y que dan obligats dits Fa-
drins en aber de a sistir abotas las Fonsions que se
Fan al Colegi Comeslo dia del dibendres Sant deu-
an a sistir Fensala protesó del dit dia y de mes
Fonsions tots los Fadrins deuan asistir abuna atsa
y en Cas dits Fadrins per algun en pediment no
poguesan a sistir adita protesó que dan obliga-
ts dits Fadrins en darne part al Consol y en lo ma-
tex temps deuan Fer anar una atsa a Comte de di-
ts Fadrins quant no a sistisan y no Fesan a sistir
abuna atsa los Consols a gastos de dits Fadrins
que dan obligats en Fer anar las atsas a Costu-
madas y que dan obligats en pagar lo tall que sa
Costuma Cada any que son - 18£ belo mes - 16 -
y los de mestalls que sobrabingan al Colegi y
deuan ob serbar lo que mana al Rey ala sedola
Real en trebellar los matalls Com mana y per
dit Jurament son obligats dits Fadrins en pag-
ar al Colegi tres lliuras deu sous - - 3£ 10 per
Cada Fadri que prestera dit Jurament

Documento 17 y 18:

Pierre Pouget, *Traité des pierres précieuses et de la manière de les employer en parure*. 1762. P. 85 y Placa 26 BNF. Gabinete de Grabados.



Description des Planches. 85

de ce Corps, que cela devroit exciter les Maîtres & Gardes des autres Corps d'en faire imprimer de ſemblables pour ce qui les concerne chacun en particulier.

DESCRIPTION DES PLANCHES.

Les douze premieres planches ſont remplies d'Aigrettes, de Pompons & de quelques Papillons à mettre dans les cheveux.

L'on auroit bien voulu pouvoir mettre chaque article ſéparément ; & on l'a même fait autant qu'il a été poſſible ; mais on n'a pu ſe diſpenſer de remplir les intervalles de certaines planches qui ſe ſeroient trouvées trop vuides ſi on n'y eût pas mis de petits objets : c'eſt pourquoi l'on trouvera encore quelques Aigrettes dans d'autres feuilles.

Les Planches 13, 14, 15 & 16, contiennent des Girandolles.

Les Planches 17, 18 & 19, repréſentent des Boucles à fleurs.

Les Planches 20, 21, 22 & 23, ſont remplies de Braſſelets ou Boëtes à portraits.

Les Planches 24, 25 & 26, ſont remplies de Fontanges, becs de Bonnets & Rubans de tête.

Les Planches 27 & 28, contiennent des Agraffes de corps.

Les Planches 29, 30, 31, 32 & 33, repréſentent des Boucles de ſouliers.

Les Planches 34 juſqu'à 45, ſont remplies de Colliers d'Appliques & de quelques autres objets que l'on n'a pu ſe diſpenſer d'y mettre pour remplir les vuides.

Les Pages 46 & 47, contiennent des études de Nœuds. J'ai remarqué que l'on fait deſſiner aux Apprentifs des Ornemens de M. Bourguet qui ne ſont plus de mode. Je crois qu'il vaudroit mieux les habituer à copier les choſes du goût d'apréſent, afin qu'ils ne ſoient point embarraſſés lorſqu'ils ſeront dans le cas d'en avoir à faire.

Les Planches 48 juſqu'à 52, contiennent des Nœuds de col, de manches, quelques Appliques & quelques deſſeins de cœurs.

